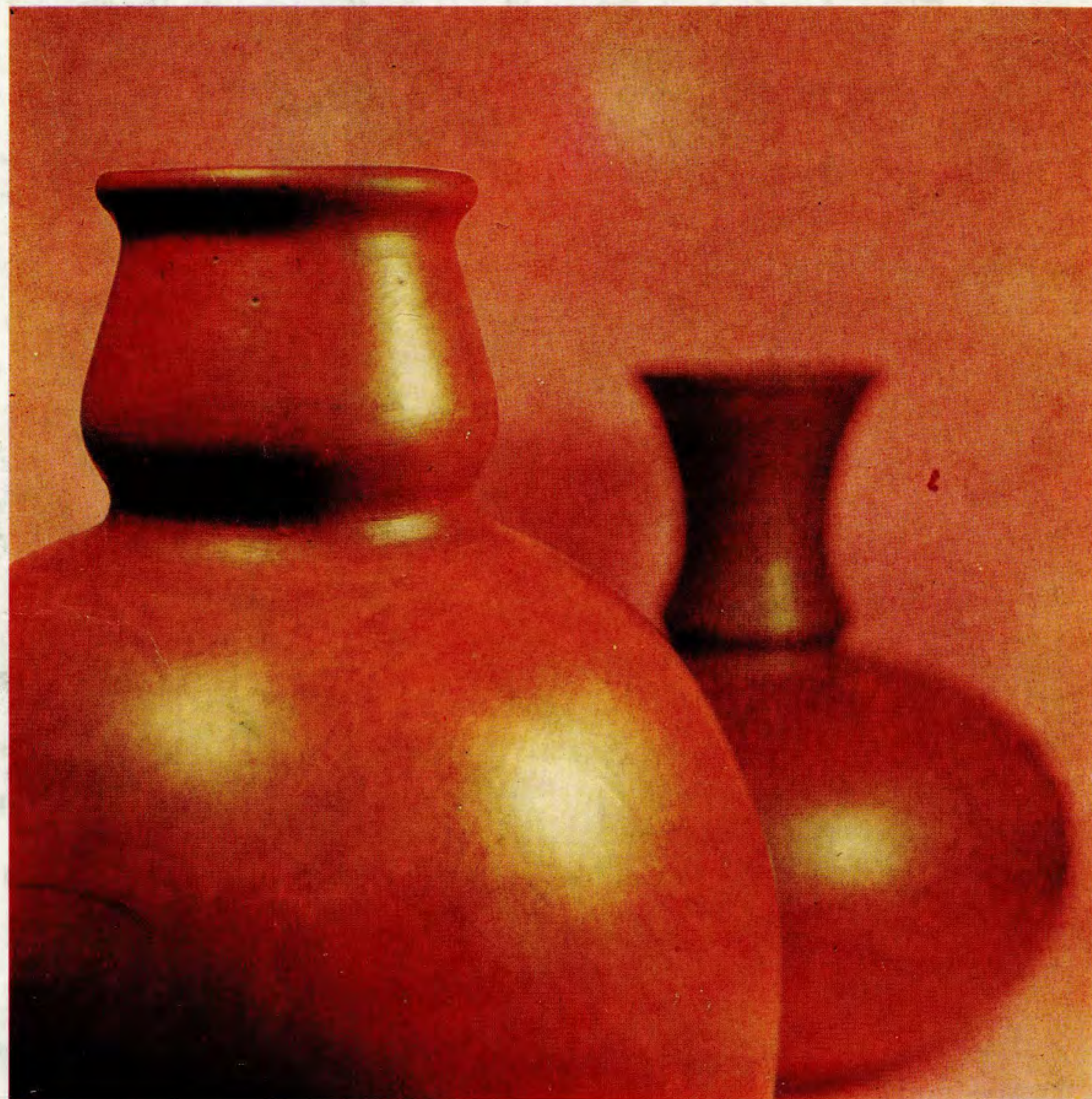
Цана 1 руб. 50 кап.

74958

У ГЛІНЯНЫМ ЗБАНКУ
І КВАС БОЛЬШ ДУХМЯНЫ,
І РАЖАНКА БОЛЬШ ДАЛІКАТНАЯ,
І МАЛАКО ДАЎЖЭЙ ЗАСТАЕЦЦА СВЕЖЫМ...



Арыгінальныя ўзоры керамічнага посуду прапануюць Радашковіцкі і Івянецкі заводы вытворчага аб'яднання «Беларуская мастацкая кераміка».

Беларускае агенцтва па гандлёвай рэкламе (па заказу Міністэрства мясцовай прамысловасці).

«Мастацтва Беларусі», 1987, № 2, 1—80

МАСТАЦТВА БЕЛАРУСІ 2/87

ISSN 0208-2551

МАСТАЦТВА БЕЛАРУСІ

2/1987

А. Анікейчык. Помнік У. І. Леніну ў Барысаве. (Скульптары Ю. Градаў і Л. Левін). Бронза, каваная медзь, мармур, 1986.

МАСТАЦТВА БЕЛАРУСІ

2/1987

ОРГАН МІНІСТЭРСТВА КУЛЬТУРЫ БССР
ДЗЯРЖАЎНАГА КАМІТЭТА БССР ПА КІНЕМАТАГРАФІІ
САЮЗА КАМПАЗІТАРАЎ БССР
САЮЗА КІНЕМАТАГРАФІСТАЎ БССР
САЮЗА МАСТАКОЎ БССР
САЮЗА ТЭАТРАЛЬНЫХ ДЗЕЯЧАЎ БССР

ЛЮТЫ (50)

ШТОМЕСЯЧНЫ ГРАМАДСКА-ПАЛІТЫЧНЫ І НАВУКОВА-ПАПУЛЯРНЫ ІЛЮСТРАВАНЫ ЧАСОПІС

ЗМЕСТ

На 1-ай старонцы вокладкі: М. Савіцкі, А. Кішчанка. Габелен «СССР. Этапы перамог». 1975—1978. Фрагмент.

Фота вокладкі і каляровых уклеек Г. Ліхтаровіча, В. Сасноўскага, Я. Сахуты.

Макет **В. Паўлаўца.**

МІНСК, ВЫДАВЕЦТВА «ПОЛЫМЯ»

Ларыса Салавей

ДЫЯЛОГ НА МОВЕ МАСТАЦТВА

Чаго чакаюць мастакі ад выстаўкі жывапісу, графікі або скульптуры, што прыехала з-за мяжы? Думаецца, іх вабіць не толькі сустрэча з шырокавядомымі творамі — шэдэўрамі сусветнага мастацтва, знаёмства з узроўнем прафесійнага майстэрства калег-сучаснікаў, жаданне спасцігнуць іх душы і пачуцці, інтарэсы і спадзяванні.

Выстаўка — гэта яшчэ і спроба навесці паміж людзьмі масты дружбы.

Не сакрэт, што для плённага супрацоўніцтва трэба як мага лепш ведаць і разумець адзін аднаго. Знаёмства з мастацтвам іншых народаў не толькі ўзбагачае нацыянальную культуру, садзейнічае яе развіццю, але таксама збліжае народы, умацоўвае шчырыя сяброўскія сувязі паміж асобнымі людзьмі і цэлымі калектывамі. Нездарма пра вялікую ролю культуры ў пашырэнні кантактаў і супрацоўніцтва паміж народамі гаварылася з трыбуны XXVII з'езда КПСС.

Сёння, калі над светам навісла пагроза знішчэння чалавечай цывілізацыі ў выніку ядзернай вайны, кожны чалавек можа і павінен зрабіць свой уклад у справу міру. Але на мастака ўскладваецца асаблівая адказнасць. І справа не толькі ў тым, што выяўленчае мастацтва не мае моўных бар'ераў і не патрабуе перакладу. Яно ўздзейнічае на чалавека ў шырокім дыяпазоне: можа інфармаваць, пераконваць, знаходзіць кропкі судакранання, садзейнічаць узаемаразуменню, узаемнай павазе людзей розных ідэйных і палітычных перакананняў. Глыбокі, удумлівы дыялог здольны паспрыяць вырашэнню нават праблемы такой выключнай актуальнасці, як прадухіленне ядзернай катастрофы.

Новыя мірныя ініцыятывы — прыклад паслядоўнай гуманнай пазіцыі Савецкай дзяржавы. Аднак пагрозу знішчэння чалавечай цывілізацыі можна ліквідаваць толькі агульнымі намаганнямі. Таму задача мастака — уздзейнічаць на розум і пачуцці людзей.

У апошні час прыкметна пашырыліся кантакты Беларусі з замежнымі краінамі ў галіне выяўленчага мастацтва. На працягу 1982—1986 гадоў выстаўкі твораў нашых мастакоў пабылі ў Польшчы і Канадзе, Балгарыі і Фінляндыі, Чэхаславакіі і Грэцыі, Індыі і Шры-Ланка, Сірыі і ГДР, Мексіцы і Італіі, Нідэрландах і Афганістане, Нарвегіі і Мазамбіку, у іншых краінах. Жывапісныя палотны і графічныя аркушы сцвярджаюць высокія ідэалы сацыялізму, праўдзіва паказваюць савецкі лад жыцця, выклікаюць увагу і цікавасць замежных гледачоў.

Ні для кога не сакрэт, што ў краінах Азіі і Афрыкі, якія сталі на шлях самастойнага развіцця, мецэнаты-заходнееўрапейцы свядома заводзяць моду на абстрактнае мастацтва, усяляк вынішчаюць народную аснову ў творчасці. Наша рэалістычнае мастацтва, наш творчы вопыт дапамагаюць многім замежным аўтарам супрацьстаяць націску неакаланіялістаў, знайсці ўласны творчы шлях, не адарвацца ад традыцый свайго народа. Таму савецкія выстаўкі такія зразумелыя і жаданыя.

У сваю чаргу, беларускія гледачы, каб шырэй спасцігнуць свет, наведваюць замежныя выстаўкі. Так, у Мінску экспанавалася калекцыя тканін з Ліёна (Францыя), выстаўкі традыцыйнага мастацтва Эфіопіі і сучаснага мастацтва Кітая, творы маладых мастакоў Чэхаславакіі і народнага мастака Балгарыі Дзімітрава-Майстары, графіка і народнае мастацтва Славеніі. На жаль, у гэтым невялікім пераліку адсутнічаюць калекцыі буйнейшых музеяў свету, «гастрольныя» маршруты якіх па нашай краіне ляжаць часцей за ўсё воддаль ад беларускай сталіцы. Часткова з-за адсутнасці выставачных залаў, у якіх можна было б разгортваць замежныя і міжрэспубліканскія выстаўкі, больш шырока весці прапаганду творчасці беларускіх аўтараў.

Аднак вернемся ад жаданага да зробленага. Пра адну выстаўку мне хацелася б сказаць больш падрабязна.

«Вайна стукае ў сэрца кожнага» — першая супольная экспазіцыя беларускіх і заходнеберлінскіх мастакоў. Як вядома, ідэя яе арганізацыі была выказана ў 1981 годзе ў Заходнім Берліне Васілём Быкавым і Віктарам Вярсоцкім, прадстаўнікамі нашых Саюза пісьменнікаў і Саюза мастакоў. Адбылася выстаўка ў 1984—1985 гадах спачатку ў Мінску, затым у Заходнім Берліне. На ёй было прадстаўлена больш як 120 твораў жывапісу, графікі, плаката — шматстайнасць адчуванняў, таленту, майстэрства. Значная частка паказанага была зроблена спецыяльна да гэтай выстаўкі. Мастакі двух народаў, уцягнутых фашызмам у самую страшную з усіх мінулых войнаў, аб'ядналі свае намаганні супраць занядбання яе крывавых урокаў.

Беларускія гледачы, беларускія мастакі маглі пераканацца ў тым, што на Захадзе ёсць нямала разважных, з цвярозым розумам людзей, творчасць і грамадская праца якіх садзейнічаюць наладжванню ўзаемаразумення паміж народамі краін з розным палітычным і сацыяльным ладам. Мяркуючы па водгуках, якія мы атрымалі, многіх наведвальнікаў гэтая выстаўка ў Заходнім Берліне павярнула тварам да Савецкага Саюза. У творах беларускіх мастакоў, лічаць яны, пераканаўча ўвасоблена светаадчуванне людзей, якія паслядоўна і няўхільна абараняюць правы жыхароў усёй Зямлі на жыццё, на мір і свабоду.

Сапраўды, гэтая выстаўка яшчэ раз паказала моцныя бакі нашага грамадства — гуманістычную скіраванасць, грамадзянскасць і аптымізм. Але ў час яе падрыхтоўкі выявіліся і слабыя бакі: самазаспакоенасць, а часам і грамадзянская нясталасць асобных нашых аўтараў, арганізацыйная недасканаласць, у прыватнасці інертнасць, беспадстаўная марудласць, мітуслівасць, боязь апаратыўных рашэнняў. Яшчэ адзін недаравальны недахоп — няўменне, што стала ўжо сумнай традыцыяй, своечасова рабіць рэкламу выстаўкі. (Маюцца на ўвазе каталогі, білеты, афішы і іншыя інфармацыйныя матэрыялы).

З гэтых прыкрых сітуацый трэба зрабіць належныя вывады. Во падобныя выстаўкі неабходныя і мэтазгодныя. За імі мне бачыцца далейшае развіццё кантактаў: супольныя творчыя канферэнцыі, дыскусіі па праблемах развіцця сучаснага мастацтва і ўвасаблення ў ім галоўнай тэмы дня — тэмы барацьбы за мір. Гэтыя думкі падказаны шчырымі сяброўскімі інтанацыямі гасцей і арганізатараў вернісажу, іх смуткам пры развітанні і неаднойчы выказанай прагай новых сустрэч з нашым мастацтвам і яго творцамі.

І. Міско (злева) з Хорстам Мішам падчас творчай працы ў Патсдаме.

Адначасова з калекцыяй беларускага мастацтва за мяжой з поспехам экспанаваліся персанальныя выстаўкі жывапісцаў і графікаў. Так, напрыклад, у 1981—1982 гадах у Заходнім Берліне, ГДР і Францыі была паказана серыя карцін «Лічбы на сэрцы» М. Савіцкага, народнага мастака СССР. Гэтыя палотны страсна і палка выкрываюць фашызм у яго пачварным, звярыным абліччы.

Выстаўка твораў заслужанага дзеяча мастацтваў БССР Г. Вашчанкі экспанавалася ў Народнай Рэспубліцы Балгарыі ў 1982—1983 гадах. У Варшаве і Аполі (ПНР) адбыліся выстаўкі твораў Н. Паплаўскай і заслужанага дзеяча мастацтваў БССР Г. Паплаўскага. Я. Раздзялоўская пасля сваёй персанальнай выстаўкі падарыла 30 твораў Нацыянальнаму музею ў Варшаве — гэта горад яе студэнцтва.

У лепшых творах беларускіх мастакоў паўстае вобраз нашай эпохі, свет дабрыні і харАства, народжаны іх талентам і перакананнямі, гучыць заклік помніць горкія ўрокі гісторыі.

Умацаванню сяброўскіх сувязей паміж людзьмі і народамі ў значнай меры садзейнічаюць штогадовыя камандзіроўкі мастакоў на міжнародныя творчыя базы. Толькі ў ГДР па запрашэнню калег з Патсдамскай акругі (пабрацім Мінскай вобласці) працавалі заслужаныя дзеячы мастацтваў БССР У. Стальмашонак, В. Шаранговіч, мастакі У. Пашчацаў, С. Волкаў, Ю. Зайцаў, Б. Цітовіч, С. Герус, Ю. Герасіменка. На жаль, кароткі час знаходжання ў творчай групе (усяго пяць дзён) не даў магчымасці для грунтоўнай работы. Аднак і гэтыя паездкі мастакі ацэньваюць станоўча.

«Надаю вялікае значэнне ўдзелу беларускіх мастакоў у рабоце міжнародных творчых груп — гэта ўзбагачае мастакоў, дапамагае пазнаць адзін аднаго, наладзіць творчыя кантакты, — гаворыць С. Волкаў. — Я быў шчаслівы, калі ўбачыў у музеі творчай базы ў Патсдаме работы маіх папярэднікаў У. Стальмашонка і У. Пашчасцева. Наша мастацтва цэніцца высока».

20 дзён правёў летась у Патсдаме І. Міско. Разам з Хорстам Мішам, скульптарам з ГДР, ён працаваў над кампазіцыйнымі скульптурнымі партрэтамі інтэрнацыянальнага касмічнага экіпажа ў складзе Валерыя Быкоўскага і Зыгмунта Іена. Па традыцыі работа падорана гасцінным гаспадарам і мае быць устаноўленай у Патсдаме. «У ГДР на выстаўцы, прысвечанай 40-годдзю перамогі над фашызмам, — расказвае І. Міско, — я бачыў адметныя работы нямецкіх мастакоў на тэму хатынскай трагедыі, а ў майстэрні старшыні Саюза патсдамскіх мастакоў таварыша Кюна — аграмадны трыпціх «Народны паэт Беларусі Янка Купала». Гэта вынік узаемных сустрэч і паездак, нямецкія сябры горача зацікавіліся нашай гісторыяй, нашай літаратурай».

Камандзіроўка У. Гоманава ў Чэхаславакію доўжылася 45 дзён. Мастакі з В'етнама, Балгарыі, ЧССР, Савецкага Саюза працавалі ў доме творчасці

На адкрыцці выстаўкі твораў мастакоў Савецкай Беларусі і Заходняга Берліна ў Мінску (лістапад 1984 г.) выступае Ганц Хартман. Ён выконваў свае п'есы для кларнета на антываенныя тэмы.

Сустрэліся У. Гоманаў і балгарскі мастак М. Русчуклієў.

«Мараваны над Вагам». У. Гоманаў успамінае: «Работа была арганізавана найлепшым чынам. Па завядзёнцы кожны мастак перад ад'ездам пакідае два свае творы музею творчай базы. З іх фарміруецца не толькі пастаянная экспазіцыя, але і перасовачныя выстаўкі, якія вандруюць па гарадах краіны. За гады работы інтэрнацыянальных творчых груп тут узнік цудоўны парк скульптуры, багаты музей. Прыемных уражанняў шмат. У гэтым прывабным куточку пануюць сардэчнасць і шчырасць».

Уражанні У. Гардзеенкі ад знаходжання ў Балгарыі таксама пацвярджаюць неабходнасць далейшага развіцця міжнародных кантактаў: «Мастака цікавяць адметнасць наведанага краю, яго архітэктура, народ. Кантактаванне з калегамі з дзесяці краін — таксама гасцямі Балгарыі — шмат дало для прафесійнага росту. Пачуццё вялікай адказнасці не пакідала мяне ў час працы над творамі для музея мастацтваў, для справаздачнай выстаўкі. Натхнялі, надавалі моцы сяброўскія адносіны брацкага балгарскага народа да нас, прадстаўнікоў Краіны Саветаў».

Пра высокую адказнасць мастака неаднойчы гаварыла госця з Заходняга Берліна Моніка Зівекінг, якая працавала ў нас у 1982 годзе над серыяй партрэтаў савецкіх рабочых і герояў Вялікай Айчыннай вайны. І заслужаны дзеяч мастацтваў БССР Г. Паплаўскі: «Каб быць вартым прадстаўніком нашай краіны за мяжой, трэба перш за ўсё добра ведаць сваю краіну. Трэба быць чалавекам з шырокім кругаглядам».

Няма сумнення ў тым, што культурныя сувязі — важнейшы інструмент разрадкі напружанасці, што іх трэба пашыраць і ўдасканальваць. Не толькі за кошт павелічэння колькасці абменных выставак і дэлегацый, але і праз выкарыстанне іншых форм кантактавання. Прыкладам служыць падарунак заслужанага дзеяча мастацтваў БССР А. Кашкурэвіча музею Гётэ ў Веймары — серыя ілюстрацый да трагедыі «Фаўст», якія былі ўдастоены высокіх узнагарод на рэспубліканскім і ўсесаюзным конкурсах. Высока ацэнены яны і на радзіме паэта. А. Кашкурэвіч узнагароджаны залатым «Знакам пашаны» ГДР за заслугі ў развіцці і ўмацаванні германа-савецкай дружбы.

Час вымагае арганізацыі ў Беларусі па прыкладу братніх саюзных рэспублік і краін сацыялістычнай садружнасці міжнароднай творчай базы для жывапісцаў, графікаў, скульптараў. Трэба, нарэшце, вырашыць пытанне наконт правядзення ў Мінску раз у тры гады біенале графікі пад дэвізам «Мастакі супраць вайны. Памяці Хатыні». Аднак для вырашэння гэтых праблем Саюзу мастакоў БССР неабходна дзейсная дапамога партыйных і савецкіх органаў рэспублікі.

Ефрасіння Бондарава,
доктар філалагічных навук

МЕСЦА ДЗЕЯННЯ—ГРАНІЦА

Пяць ракурсаў адной тэмы

Фільмы з працягам, якія звычайна называюць серыяламі, займаюць важнае месца ў праграмах тэлебачання. Цікавасць да іх асаблівая, бо яны даюць магчымасць прасачыць развіццё пэўнага жанрава-тэматычнага напрамку творчасці, атрымаць найбольш поўную вобразную інфармацыю аб падзеях і людзях, што пакінулі адметны след у гісторыі або ўвасабляюць значны духоўны вопыт сучаснасці. Работа над серыялам вымагае адзінства творчых прынцыпаў пры разнастайнасці мастацкіх сродкаў, як гэта было, напрыклад, у вядомым тэлецыкле «Семнаццаць імгненняў вясны» і лепшых экранізацыях літаратурнай класікі.

На кінастудыі «Беларусьфільм» па заказу Дзяржтэлерадыё СССР вось ужо колькі гадоў ідзе праца над шматсерыйным тэлевізійным цыклам фільмаў пад агульнай назвай «Дзяржаўная граніца». Выпушчана ўжо пяць двухсерыйных стужак, і ў кожнай — свая назва, свае падзеі, час, стылістыка (адпаведныя ёй і прынцыпы мастацкага асэнсавання). Аб'ядноўвае карціны ў цыкл у асноўным месца дзеяння — Дзяржаўная граніца СССР. Ёсць таксама «пераход» некаторых герояў з аднаго фільма ў другі. У першых чатырох выпусках — адны і тыя ж аўтары сцэнарыяў (А. Нагорны і Г. Рабаў), рэжысёр-пастаноўшчык (Б. Сцяпанаў), мастак (В. Кубараў); тры фільмы зняў аператар Б. Аліфер, два — І. Рамішэўскі. Пяты фільм трэба разглядаць ужо як асобны твор, бо ў ім — іншы сцэнарыст (А. Смірноў) і пастаноўшчык (В. Нікіфараў).

Такое ўдакладненне на пачатку размовы пра тэлецыкл «Дзяржаўная граніца» патрэбна для таго, каб у далейшым былі зразумелыя тыя супярэчнасці, якія ў ім ёсць. Зразумець, аднак, не азначае пагадзіцца, а не пагадзіцца — не азначае зусім абвергнуць прапанаванае нам кінематаграфістамі. Так што гэтыя нататкі трэба разглядаць як спробу выклікаць аўтараў на аналітычны роздум над тым, што яны стварылі і працягваюць ствараць.

Пачатак названаму вышэй тэлевізійнаму кінацыклу быў пакладзены ў 1980 годзе, калі на экраны выйшаў двухсерыйны фільм «Мы наш, мы новы...». Ужо ў самой назве адчуваюцца «віхуры рэвалюцыі», ломка старога ладу і ўзвядзенне новага. Для мастацкага ўвасаблення ўзяты падзеі, якія за апошнія гады рэдка траплялі на экран,— стварэнне пагранічных войск маладой Савецкай дзяржавы. Без гэтага нельга было «наш», «новы» свет пабудаваць. Выкарыстоўваючы фатаграфіі першых пасля Кастрычніцкай рэвалюцыі гадоў, кінакадры таго часу, іншыя дакументы як эталон праўдзівасці і вызначальны жанрава-стылістычны момант, аўтары фільма дамагаліся верагоднасці іграваых сцэн і эпізодаў.

На экране — падзеі бурлівага часу. Усталёўваецца савецкая ўлада, але не склала зброю і контррэвалюцыя, цяпер яна з надзеяй глядзіць на захад, чакае адтуль дапамогі. Падзеі на заходняй граніцы адлюстроўваюць вастрыню гістарычнага моманту, напружанасць змагання за новы свет. Кожнаму з удзельнікаў падзей трэба зрабіць выбар: з кім ён, на якім баку барыкады. Матросу Гамаюну зразумела: з усім жарам сэрца і рэвалюцыйнай страснасцю ён будзе выконваць наказ У. І. Леніна стварыць моцны заслон контррэвалюцыйным сілам на заходняй граніцы. Цяжэй зрабіць выбар былому афіцэру асобага корпуса пагранічнай варты царскай Расіі Дановічу. Маці Зінаіда Кірылаўна (В. Артмане) едзе за мяжу, сябар па вучобе і службе Серж (А. Ліванаў) — таксама. Толькі юная жонка Ніна (М. Дзюжава) і цесць — былы царскі генерал Хлебнеў (В. Тарасаў) могуць быць апорай, бо самі не ўяўляюць жыцця без Радзімы. І Дановіч застаецца з тымі, хто будзе абараняць яе рубяжы.

Адзін з галоўных герояў, ён цікавы значнасцю асобы, уласцівай адукаванаму чалавеку інтэлігентнасцю. Выканаўца ролі артыст І. Старыгін стварыў вобраз псіхалагічна тонкі, абаяльны. Верыш, што такі высакародны і разумны чалавек не мог здрадзіць роднай зямлі. Матрос Гамаюн — таксама не дзяжурны ў кіно вобраз «брацішкі» ў цяльняшцы. Артыст-купалавец А. Дзянісаў іграе яго чалавекам смелым і разумным, які цягнецца да ведаў, надзейны ў дружбе. Такая характарыстыка неабходная для апраўдання паступовага збліжэння і ўзаемаразумення паміж Дановічам і Гамаюнам, а галоўнае — для падкрэслівання значнасці ролі, якую адыгрывае герой А. Дзянісава не толькі ў першым фільме цыкла. Вобразы Дановіча і Гамаюна вабяць своеасаблівым духоўным святлом, што асабліва важна для нашых сённяшніх кантактаў з героямі мастацкіх твораў.

У другім фільме серыяла, назва якога «Мірнае лета 1921 года», сюжэт складаюць падзеі, што мелі месца ў той час на савецка-польскай граніцы. Дановіч згубіўся дзесьці ў прыгранічнай мітусні (пра што можна пашкадаваць: хацелася бачыць паводзіны цікавага героя ў новых абставінах), а Гамаюн апынуўся ў самым цэнтры драматургічных перыпетый. Іх тут столькі, што можна і заблытацца. Ды і жанр апавядання змяніўся: з гістарычнай хронікі дзеянне скіроўваецца ў бок прыгодніцкага фільма. Прыкметы яго відавочныя з моманту, калі на экране з'яўляецца загадкавы малады чалавек па прозвішчу Магілоў (арт. У. Новікаў), а побач з ім прыгожая палячка Ядвіга (Л. Нільская). Сюжэт абрастае падрабязнасцямі, не ўсе з якіх драматургічна абумоўлены. Апавяданне выраўноўваецца, набывае логіку, калі на першы план выходзіць Гамаюн, прызначаны начальнікам асобага пагранічнага аддзела. Ён дзейнічае мэтанакіравана: арганізуе сілы, здольныя абараняць дзяржаўную граніцу, прадухіляе правакацыю, якую контррэвалюцыя рыхтавала супраць Савецкай краіны. Прыгодніцкую лінію вядзе Магілоў, які робіцца разведчыкам і зрывае каварныя варожыя задумы. Сцвярджаць, што гэтая лінія захапляе і пераконвае, наўрад ці можна. Вельмі ўжо прыкметныя тут набытыя кінематографам схемы пра «нашых», якім даволі лёгка даводзіцца «перайграць» праціўнікаў.

Наогул пад канец другога фільма пачынаеш разумець: не трэба разлічваць, што стваральнікі серыяла правядуць «скразныя» лініі і аб'яднаюць яго часткі адзінымі героямі. Такім чынам даводзіцца развітацца з надзеяй на сюжэтна-драматургічную цэласнасць значнага па задуме цыкла. Увядзенне новых персанажаў, жанравыя пераўтварэнні непазбежна прыводзяць да ўнутранай супярэчнасці структурна складаных твораў, да іх мастацкай незавершанасці. Так атрымалася і з цыклам «Дзяржаўная граніца».

У кожным новым фільме гублялася нешта адметнае з жанрава-стылістычных асаблівасцей першых серый, у прыватнасці дакументалізм паказу, псіхалагізм у абмалёўцы вобразаў. У наступных двух выпусках гэта зрабілася яшчэ больш відавочным. Трэці па ліку фільм, «Усходні рубеж» (пра падзеі на савецка-кітайскай граніцы, дзе ў 1929 годзе гаміндануаўская ваеншчына справакавала канфлікт на Кітайска-Усходняй чыгунцы), яшчэ захоўвае прыкметы хронікі падзей з узбуйненнем вобразаў асноўных яго герояў. Чацвёртая дылогія — «Чырвоны пясок» — ужо цалкам падначалена прыгодніцкай стыхіі. Змаганне з басмачамі, якое ажно да трыццатых гадоў вялі савецкія пагранічнікі ў Сярэдняй Азіі, паказана пры скарыстанні адпрацаваных ў кінематографе калізій і прыёмаў. Уласны набытак здымачнай групы ў тым, што рэжысёр-пастаноўшчык Б. Сцяпанаў, мастак В. Кубараў і аператар І. Рамішэўскі па-свойму ўбачылі і «ажывілі» сярэднеазіяцкія пяскі, не «засыпалі» імі асноўныя канфліктна-сюжэтныя лініі. Адна з іх трымаецца на дзеяннях начальніка пагранзаставы, знаёмага ўжо нам Гамаюна. Асабістай храбрасцю, тактыкай дзеянняў ён канцэнтруе вакол савецкіх пагранічнікаў мясцовае насельніцтва, запалоханае басмачамі, знаходзіць выйсце з крытычных сітуацый. Ва ўчынках героя А. Дзянісава натуральна праяўляюцца якасці байца рэвалюцыі, якому савецкая радзіма даручыла ахоўваць дзяржаўную граніцу.

Яшчэ адна адметная лінія звязана з лёсам былога палкоўніка царскай арміі Лукіна. Пранікнёна, з адчуваннем трагедыі чалавека, які так позна ўсвядоміў, куды ён трапіў, іграе гэтую ролю артыст Р. Янкоўскі. Дынаміка жанру, экзотыка антуражу не перашкодзілі майстру стварыць псіхалагічна дакладны вобраз, за якім угадваецца трагедыя многіх рускіх людзей, што апынуліся ў стане ворагаў сваёй айчыны. Пераканаўча

сыгралі эпізадычныя ролі А. Мілаванаў (Мянжынскі), Г. Якаўлеў (Артузаў).

На паказ прыгод герояў з пагонямі і стралянінай аўтары выйшлі, можна сказаць, «напрамую» яшчэ ў канцы папярэдняга, трэцяга фільма — «Усходні рубеж». Там у адным таксі апынуліся чэкіст Магілоў (той самы, што ў другой па ліку стужцы служыў на заходняй граніцы), які пасля сканчэння пагранпшколы быў накіраваны на Далёкі Усход, дзе наспявала канфліктная сітуацыя, разведчыца Вольга і белагвардзеец Серж (памятаеце, ён парваў у першым фільме сяброўства з Дановічам і пакінуў Радзіму).

Былы афіцэр пагранварты стаў адным з кіраўнікоў белаэмігрантаў. Аляксей Магілоў і Вольга Размітальская (у Харбіне яна была вядома як рэстаранная спявачка) сарвалі злосную варожую правакацыю. У час аперацыі па ліквідацыі Сержа як мацёрага ворага загінуў Магілоў. Такое завяршэнне лініі яшчэ аднаго героя, чый лёс мог бы мець працяг, наводзіць на думку, што аўтарам чамусьці была нецікавай такая магчымасць. Тое ж самае з Размітальскай (І. Гуліева): з'явілася ў Маскве на вечары пагранічнікаў, за адну сустрэчу скарыла Магілова, потым — Харбін, рызыкоўнае заданне і, як кажуць, «выхад у тыраж». Гамаюн пражывае на экране даўжэй, чым іншыя героі, але і ён таксама нечакана знікае.

У «Чырвоным пяску» была спроба выкрышталізаваць характары некаторых новых герояў — савецкіх пагранічнікаў і тых, хто парваў з басмачамі. Але намер не здзейснены ў той ступені, калі персанажы набываюць рысы індывідуальных вобразаў. Шмат чаго звыклага заўважаеш у гэтым фільме, тым не менш аўтары захавалі грамадзянскую пазіцыю і тэмперамент, якія абумоўліваюць патрыятычны пафас серыяла.

Ён, пафас, падхоплены і ўзмоцнены ў пятым (пакуль апошнім) выпуску. Адлюстраваны ў ім час, драматызм зместу зразумелыя з самой назвы твора — «Год сорак першы». Месца дзеяння — заходняя граніца СССР напярэдадні і ў першыя гадзіны фашысцкага нашэсця, героі — байцы і камандзіры пагранічных застаў, што прынялі на сябе першы ўдар. Якімі былі тыя героі, што ў няроўным баі даказалі нязломнасць нашага народа, і расказвае тэлефільм «Год сорак першы».

Ён пачынаецца эпізодамі мірнага жыцця, якія не прэтэндуюць на фактычную навізну. Пра гэта мы чыталі, бачылі ў кіно, ведаем з многіх крыніц. Ведаем, а пільна, з трывогай і хваляваннем зноў углядаемся ў экран, у аблічча пагранічнікаў. Так бывае кожны раз, калі мастацтва закранае балюча-нязгаснае. На гэты раз экран прыцягвае не толькі новым напамінкам пра незабыўнае. Колькі ёсць кінастужак пра Вялікую Айчынную вайну, якія не валодаюць энергіяй прыцягнення, бо павярхоўна ілюструюць свяшчэнную тэму памяці пра тых, што адолелі ворага, перамаглі цаной уласных жыццяў. У тэлефільме «Год сорак першы» ёсць значныя рэсурсы для таго, каб зацікавіць і ўсхваляваць. І не толькі драматызмам падзей, праўдзівасцю адлюстравання трагічных дзён пачатку той страшэннай вайны. Сам лад апавядання, душэўны і эмацыянальны настрой аўтараў, выканаўцаў, інтанацыя шчырай усхваляванасці духоўна яднаюць нас з тымі, хто на экране робіць прадвызначаныя сюжэтам і праўдай гісторыі ўчынкі.

У цэнтры падзей — камандзір пагранічнай заставы Сушанцоў (арт. Д. Мацвееў), палітрук Бялоў (арт. Я. Лявонаў-Гладышаў), маёр Свірыдаў (арт. Г. Каралькоў), пагранічнікі Лявада (С. Марозаў), Карпухін (А. Цімошкін) і Грыневіч (А. Смалякоў). У гэтае драматургічнае кола можна ўключыць яшчэ двух-трох камандзіраў вышэйшага рангу, жонак начальніка заставы і палітрука — Ірыну (В. Сотнікава) і Вольгу (М. Леўтава). Тым не менш карціна не здаецца камернай, бо за названымі экраннымі лёсамі бачыцца трагедыя і подзвіг больш шырокага маштабу. А яшчэ адчуваецца жанравая роднаснасць новага фільма з першым. Відаць, рэжысёр Б. Сцяпанаў так і задумваў, рыхтуючыся да пастаноўкі пятага выпуску шматсерыйнага фільма. Але раптам сур'ёзна захварэў. Студыя даручыла выконваць заказ Дзяржтэлерадыё СССР рэжысёру Вячаславу Нікіфараву. Натуральна, ён па-свойму бачыў і ўвасабляў час і герояў. У выніку нарадзіўся твор, сувязь якога з серыялам па мастацкай манеры аддаленая, а па ідэйна-тэматычнаму вырашэнню — блізкая.

«Дзяржаўная граніца» (фільм першы, «Мы наш, мы новы...»). Дановіч—І. Старыгін.

«Дзяржаўная граніца» (фільм другі, «Мірнае лета 1921 года»). Гамаюн—А. Дзянісаў (злева).

«Дзяржаўная граніца» (фільм пяты, «Год сорак першы»). Сушанцоў—Д. Мацвееў (справа).

Ніводны з герояў ранейшых серый у фільм «Год сорак першы» не трапіў: адны загінулі ў баях з ворагамі, іншыя — дзесьці згубіліся (часцей без падрыхтаванай драматургамі і пастаноўшчыкамі «кропкі» ў развіцці сюжэтнай лініі, характару). У распрацоўцы сюжэтных ліній і калізій у серыяле адчуваецца не ўздым, а спад, ва ўсякім разе, у трох сярэдніх дылогіях. Гэтым, відаць, і тлумачыцца факт перавагі ў гэтых частках дзеяння над станам герояў.

Кожны новы твор пра Вялікую Айчынную вайну цяпер не можа ўспрымацца ізалявана ад разнастайнага па тэматыцы і жанрах героіка-патрыятычнага кіналетапісу, у прыватнасці пра тое, як пачынаўся разбойніцкі напад нямецкага фашызму на Савецкую краіну. У такім кантэксце тэлефільм «Год сорак першы» — чарговая стужка на тэму, асэнсаваную з розных бакоў і ў розных ракурсах. Аўтары пачынаюць апавяданне традыцыйна — з прыёму спалучэння кадраў кінахронікі з ігравымі сцэнамі, што было скарыстана і ў шматсерыйных фільмах «Вызваленне», «Бітва за Маскву» і інш. І дыктарскі тэкст, які суправаджае хроніку пераможных маршаў гітлераўскіх заваёўнікаў па Еўропе, не аднойчы гучаў з экрана. Сцэны ў Крамлі, у кабінеце Сталіна таксама былі там. Дык што — паўтарэнне? Напамін пра вядомае? Мала для новага мастацкага твора. Але мы не паспяваем спыніцца на такой думцы і пачынаем разумець: не, стваральнікі «Года сорак першага» ставілі перад сабой больш сур'ёзную задачу. І ўжо адчуваеш логіку і эмацыянальны напал адбору кадраў кінахронікі, пругкасць мантажу, рэжысёрскія сэнсава-эмацыянальныя акцэнты, роздум над тым, што і як адбылося сорак пяць гадоў назад, чаму вучыць сучаснікаў трагічны вопыт мінулага. Разгул фашызму, яго прэтэнзіі на сусветнае панаванне — вынік здрадніцкай палітыкі капіталістычных дзяржаў, іх разліку зброяй фашысцкага рэйха знішчыць краіну сацыялізму.

«...Бяда набліжалася да парога нашага дома. Але як жа не хацелася ў гэта верыць»,— такімі словамі дыктара, якія суправаджаюць спрасаваную ў вогненны блок кінахроніку ўзломвання дзяржаўных граніц Польшчы, Чэхаславакіі, Францыі, Бельгіі і іншых краін, аўтары фільма падводзяць нас да гістарычных падзей. Першая сцэна — кабінет Сталіна, абмяркоўваюцца звесткі пра намеры гітлераўскага ўрада парушыць мірны дагавор. «Вайны нам, напэўна, не пазбегнуць, а да вайны мы яшчэ не гатовы,— канстатуе Сталін (у яго ролі — артыст Арген Галіяшвілі)... Нельга паддавацца на правакацыю. І што б там ні было, трэба выйграць хоць бы тры-чатыры месяцы, любой цаной...» Гэты матыў уплецены ў драматургію кінаапавядання, ён будзе гучаць у новых варыянтах, вызначаць нібы рассеяную у паветры трывогу амаль усёй першай серыі пятай па ліку дылогіі цыкла «Дзяржаўная граніца». І тыя падзеі, што адбываюцца ў «вярхах», і тыя, што паказваюць будні пагранічнікаў перад тым, як яны ўступаюць у бой з агрэсарам.

«Быць гранічна ўважлівымі, на правакацыі не паддавацца, у канфлікты не ўступаць»,— папярэджвае пагранічнікаў начальнік заставы лейтэнант Сушанцоў, аддаючы загад байцам выступіць на ахову і абарону Дзяржаўнай граніцы Саюза Савецкіх Сацыялістычных Рэспублік. Міне некалькі эпізодаў, з якіх бачна, як нахабна парушалі граніцу гітлераўцы, і Сушанцоў вымушаны будзе загадаць адкрыць агонь у адказ на чарговую правакацыю. За такую самадзейнасць лейтэнант ледзьве не трапіў пад трыбунал. Завязаны аўтарамі драматургічны вузел спрыяе напружанасці дзеяння, дазваляе па-рознаму выявіць пазіцыю і характары многіх удзельнікаў падзей — ад радавых салдат да камандзіраў высокіх званняў і пасад. Паступова і паслядоўна дылогія набывае рысы, якія надаюць ёй пэўную адметнасць: сканцэнтраванасць увагі рэжысёра-пастаноўшчыка і яго паплечнікаў па здымачнай групе на паводзінах людзей, паказе іх псіхалагічнага стану, разуменні патрыятычнага абавязку, гатоўнасці і здольнасці яго выконваць. Пачынаючы прыкладна з другой паловы першай серыі дылогіі, усё больш акрэсліваецца галоўны аб'ект мастацкага даследавання — начальнік заставы Сушанцоў, палітрук Бялоў, старшына Лявада, сяржант Грыневіч, салдат Карпухін. Іх экранны лёс перапляцецца з лёсам многіх іншых удзельнікаў падзей на погранзаставе. Кожны выканае сваю функцыю і дадасць уласную рысу да калектыўнага партрэта абаронцаў рубяжоў нашай краіны. Шлях мужнасці і гераізму пройдуць Сушанцоў, Бялоў, Лявада, Грыневіч і Карпухін. Яны пабачаць за кароткі час усё, што выпала на долю герояў Вялікай Айчыннай: подзвіг, боль адступлення, веру ў перамогу, смерць. Жыццёвасці вобразаў спрыяе арганічнае спалучэнне паказу герояў як воінаў і як людзей мірных, сямейных, закаханых. Яны мараць, спадзяюцца на шчасце, вераць у яго. Таму так горка іх губляць, такой бесчалавечнай паўстае вайна. «Памятайце, людзі, які небяспечны фашызм, не дапускайце новых войнаў, яны — найвялікшае зло!» — такі заклік вырастае з пафасу фільма, яго эмацыянальна-філасофскага зместу, больш шырокага за той, што ўкладваецца ў фабулу. Фільм «Год сорак першы» мае і другі і трэці планы, дзейсную атмасферу.

Названыя і не названыя мной героі і сітуацыі ствараюць праўду, якой так часта не стае мастацтву. Глядзіш фільм, спектакль або чытаеш кніжку і бачыш, як прафесійна ладна яны зроблены, але здзіўляешся: чаму яны не кранаюць, не трывожаць сэрца? Адказу на ўсе выпадкі не рызыкую шукаць, адзначу толькі: тое, што кранае і хвалюе,— абавязкова прапушчана праз сэрца аўтара, яго сумленне.

Мы часта называем праўду галоўнай ідэйна-эстэтычнай катэгорыяй мастацтва. Так яно і ёсць. Але не заўсёды дакладна гаворым, з чаго складаецца гэтая катэгорыя, што яе вызначае. Па-першае, адпаведнасць праблем і канфліктаў твора — жыццёвым. Гістарызм у паказе падзей, сітуацый, учынкаў. Дакладнасць сацыяльна-псіхалагічных характарыстык, у дасягненні якіх важнае значэнне маюць матывіроўкі. Рэаліі, што складаюць асяроддзе і атмасферу ўзнаўляемых падзей. Гэтыя састаўныя элементы мастацкай праўды ў фільме «Год сорак першы» дзейнічаюць у суладдзі, выклікаючы давер да аўтарскага погляду, пазіцыі. Вызначальным жа момантам у нашых адносінах з мастацкім творам з'яўляецца сумленнае і адказнае стаўленне да самой гісторыі, наогул часу, да якога звяртаюцца мастакі. В. Шукшын настойваў на тым, што менавіта маральная, сацыяльна-псіхалагічная ацэнка, непадробная шчырасць ёсць асноўны вымяральнік праўды. І пераконваў нас у гэтым сваімі літаратурнымі і кінематаграфічнымі творамі.

Адной з прывабных рысаў творчасці рэжысёра В. Нікіфарава для мяне асабіста з'яўляецца духоўная незастыласць, адкрытасць пачуццяў, іх глыбіня. У фільме «Год сорак першы» гэтая мастакоўская адметнасць атрымала даволі сур'ёзную праверку. Тут зусім няпроста было пазбегнуць інфармацыйнага схематызму і трафарэтнай звыкласці ўспрымання падзей, да якіх мастацтва звярталася неаднойчы. Гэтага пастаноўшчык пазбег сам і выканаўцаў роляў настроіў на такі лад. Яны з усёй шчырасцю, паўнатой пачуццяў, разуменнем складанасці часу перажылі экранны лёс сваіх герояў. Драматызм іх стану, высокая чалавечая годнасць — не вынік толькі вырашэння калізій: яны з самога «нутра», з арганічнай сутнасці герояў, з таго часу, калі на вагі гісторыі, было пастаўлена само існаванне нашай Айчыны. У шматпластавай, насычанай здарэннямі кампазіцыі асноўныя персанажы не губляюцца менавіта дзякуючы такой арганіцы экраннага быцця. Не ўсе, вядома, дзейныя асобы маюць «статус» індывідуальных вобразаў. Агульным планам прайшлі камандзіры вышэйшага рангу — палкоўнікі і генералы (як, дарэчы сказаць, у папярэдніх серыях — Ленін, Дзяржынскі). Тут пастаноўшчыкі не пераадолелі фрагментарнасць драматургіі. Затое не згубіліся ў сюжэтнай шматлінейнасці цэнтральныя персанажы — лейтэнант Сушанцоў, палітрук Бялоў, старшына Лявада, сяржант Грыневіч і радавы Карпухін. Запомніўся баец Скляр (арт. А. Вайцюк), хоць экраннае жыццё яго было нядоўгім. Рэжысёр і аператар скіравалі на яго камеру ў час адпачынку, паказалі пры-

«Год сорак першы». Бялоў — Я. Лявонаў-Гладышаў.

вабнасць, юнацкую летуценнасць, прачыталі радкі пісьма да маці. А потым, пад вінтовачны залп,— пахаванне юнага байца, які загінуў ад кулі дыверсанта. Шчымлівай жалобнай нотай гучыць на гэтых кадрах голас маці, якая дае наказ свайму сыну абараняць родную зямлю, не ведаючы, што яе яснавокі Андрэйка ўжо загінуў... Падобныя лірычныя адступленні скарыстаны не аднойчы, і яны напаўняюць фільм цеплынёй людскіх пачуццяў, даюць магчымасць сэрцам адчуць цану перамогі ў той вялікай і страшнай вайне.

Перш чым паказаць герояў у баі, аўтары знаёмяць нас з імі ў акалічнасцях небаявых. Так, пагранічнікаў Макашына, Карпухіна, Грыневіча мы спачатку пазнаём на сенакосе, на вечарынцы. Яны сімпатычныя хлопцы, мараць пра каханне, мірнае жыццё. І як шчыміць сэрца, калі яны потым гінуць. І думаеш: калі б не вайна, колькі цудоўных людзей упрыгожвалі б жыццё, колькі добрых спраў яны зрабілі б. Глядач мае магчымасць у многіх сцэнах назіраць, як мужнелі, выраслі ў непераможных байцоў радавы Карпухін і сяржант Грыневіч. Адрэзаныя ад заставы (былі ў далёкім дазоры, калі пачалася вайна), яны дзейнічалі як героі, змагаліся да апошняга дыхання. Апошнія сілы смяротна паранены Карпухін аддае, каб паставіць паваленны агрэсарамі пагранічны слуп. Варожыя кулі нібы прышываюць пагранічніка да яго — і мёртвы ён будзе трымаць гэты слуп...

Сцэны, дзе Грыневіч і Карпухін узнімаюць з зямлі паваленны акупантамі пагранічны слуп з гербам СССР, а ім на дапамогу ідуць усе, хто загінуў або цяжка паранены,— адметныя, бадай, не толькі ў апошнім фільме, але і ва ўсім цыкле. У іх глыбокі сэнс, метафарычная вобразнасць, асацыятыўная неадназначнасць. У рад такіх абагульняючага зместу эпізодаў трэба паставіць і пахаванне афіцэрскімі жонкамі Ірынай і Вольгай пагранічнікаў, якія прынялі першы бой. Ноччу жанчыны прабраліся на заставу, сабралі мёртвых у варонку, з якой і стварылі брацкую магілу. Колькі такіх магіл было потым не толькі на нашай зямлі!.. Святлом, колерам, мантажом, музыкай ствараецца кінарэквіем, які ўзрушае, выражае былінную сілу і прыгажосць тых, хто аддаў сваё жыццё за тое, каб мы жылі. У такіх эпізодах адчуваецца здольнасць В. Нікіфарава мысліць вобразна-філасофскімі катэгорыямі, што так пераканаўча было прадэманстравана ў экранізацыі рамана І. С. Тургенева «Бацькі і дзеці».

Тэлевізійная дылогія «Год сорак першы», як і іншыя лепшыя серыі цыкла «Дзяржаўная граніца», арганічна ўпісваецца ў савецкі героіка-патрыятычны кіналетапіс. Нават са сваімі пэўнымі хібамі.

Пасля таго, як рэжысёр Б. Сцяпанаў паставіць чарговыя, шосты і сёмы фільмы пра пагранічнікаў, В. Нікіфараў зноў прыйдзе яму на змену. Хацелася б, каб гэтыя нататкі былі карысныя для абодвух рэжысёраў у іх далейшых пошуках магчымасцей выказаць нашу ўдзячнасць і падзяку мёртвым і жывым абаронцам рубяжоў нашай краіны.

«Дзяржаўная граніца» (фільм шосты, «За парогам Перамогі»). Рабочы момант здымак.

Леанід Дробаў,
доктар мастацтвазнаўства

ПОДЫХ ЛЕГЕНДАРНЫХ ГАДОЎ

Гісторыка-рэвалюцыйная тэма ў творчасці Леаніда Асядоўскага

Сярод жывапісцаў, выхаванцаў беларускай мастацкай школы, якія зычна заявілі пра сябе ў сярэдзіне 1960-ых гадоў, віднае месца займае Леанід Мікалаевіч Асядоўскі, мастак з выразнай творчай індывідуальнасцю, паслядоўны прыхільнік і прадаўжальнік рэалістычных традыцый айчыннага жывапісу. Засвойваючы станоўчы вопыт папярэднікаў, Л. Асядоўскі паступова выпрацаваў уласнае, адметнае стаўленне да рэчаіснасці і ў сваіх шматлікіх шматфігурных палотнах імкнецца даць праўдзівую характарыстыку нашай эпохі, паказаць жыццё такім, якім яго ўбачыў наш сучаснік, мастак 1960-ых — 1980-ых гадоў XX стагоддзя...

Рабочы клас і творчая інтэлігенцыя, бясхмарны свет дзяцінства і краявіды роднай зямлі, подзвіг народа ў гады Вялікай Айчыннай вайны — тэматычныя абсягі творчасці Л. Асядоўскага даволі шырокія. Арганічна ўвайшла ў яго жыццё ў 1967 годзе гісторыка-рэвалюцыйная тэма.

Набліжалася слаўнае 50-годдзе Вялікай Кастрычніцкай сацыялістычнай рэвалюцыі. Увесь савецкі народ рыхтаваўся сустрэць гэтую дату працоўнымі падарункамі. Рыхтаваліся да яе і мастакі. Леанід Асядоўскі вырашыў у сваёй новай рабоце паказаць трыумфальнае шэсце рэвалюцыі па ўсёй краіне.

Як вядома, рэвалюцыйныя падзеі 1917 года ў Мінску звязаны з імем саратніка У. І. Леніна па рэвалюцыйнай барацьбе — Міхаіла Васільевіча Фрунзе, які яшчэ ў сакавіку ўзначаліў атрады рабочай міліцыі, што адыгралі важную ролю ў станаўленні ўлады рабочых і сялян. Мастак задумаў трыпціх, правая і левая часткі якога былі прысвечаны баявым будням мінскай міліцыі. Ён паказаў, як ішоў працэс стварэння міліцыі (правая частка), як яна абараняла заваёвы рэвалюцыі ад ворагаў (левая частка). Нагадаю, што першыя атрады фарміраваліся ў асноўным з прадстаўнікоў рабочага класа. У міліцыю ішлі толькі самыя мужныя, адданыя справе рэвалюцыі людзі. Менавіта такі, абагульнены вобраз барацьбіта стварыў Л. Асядоўскі ў правай частцы трыпціха. Постаць рабочага займае амаль усю плошчу выцягнутага вертыкальна палатна. У левай руцэ ён трымае вінтоўку, а правая ўзнята, нібы чалавек у гэтую мінуту дае ўрачыстую клятву. Апрануты ён у кароткі бушлат і боты. За яго спінаю бачны яшчэ некалькі постацей рабочых, якія гатовы далучыцца да свайго таварыша. Гэтая частка трыпціха, даволі стрыманая па каларыту, добра перадае атмасферу тых рэвалюцыйных дзён.

У левай частцы («На варце заваёў рэвалюцыі») крыху іншы настрой. Тут эмацыянальным акцэнтам, які задае тон усяму палатну, з'яўляецца пейзаж. Нізкія свінцовыя хмары нібы ціснуць неймаверным цяжарам на плечы двух чырвонагвардзейцаў. Гэтыя хмары — сімвал складанасці тых умоў, у якіх адбывалася нараджэнне маладой Савецкай рэспублікі.

Выразныя, запамінальныя твары рабочых. Яны нібы выхаплены з кадраў дакументальнага фільма, прысвечанага тым суровым дням. Цікавае пластычнае вырашэнне твора; яго эмацыянальна-вобразная напоўненасць дасягнута даволі скупымі сродкамі. На палатне пераважаюць насычаныя чорныя, блакітныя і карычневыя фарбы, пакладзеныя тэмпераментна, адрывістым гранёным мазком.

Цэнтральная частка трыпціха, дзе паказаны М. Фрунзе, вылучаецца сваімі памерам і фарматам. Гэта амаль квадрат, у які ўкампанавана група рабочых, што разам з Фрунзе крочаць у першай шарэнзе. Мы бачым толькі пяць постацей, але ствараецца ўражанне, што ідзе вялізная грамада. Гэтаму спрыяе разгорнутая, франтальная кампазіцыя, якая дае маг-

Трыпціх «25-га. Першы дзень». Алей, 1969.

чымасць гледачу ўспрымаць дзеянне ў развіцці. Бадай, найбольш адметны тут сам Фрунзе. Яго вобраз увабраў у сябе многія рысы, характэрныя для рэвалюцыйных дзеячаў пачатку XX стагоддзя. Ён інтэлігент, які прыйшоў у рэвалюцыю паводле сваіх прынцыпаў і перакананняў, глыбока адданы справе партыі і народа. Таму ён блізкі рабочаму класу. Людзі яму вераць, ідуць за ім як за сцяганосцам ленінскіх ідэй.

Напал рэвалюцыйнай барацьбы выразна чытаецца ў надзвычай дынамічнай кампазіцыі і ў трактоўцы асобных дэталяў. Постаці рабочых і М. Фрунзе нібы высечаны з граніту. Выразная пластыка, насычаны колер. Аранжавыя, пурпуровыя, чорныя і сінія таны ствараюць на палатне адчуванне напружанасці і адначасова нейкай стракатасці. Але гэтая стракатасць дыктуецца не прагай дэкаратыўнасці, яна лёгка асацыіруецца з складанасцю і вірлівасцю тых дзён, якія скаланулі былую Расійскую імперыю і ўвесь свет.

Пошукі ўвасаблення кастрычніцкіх падзей і значнасці іх для будучыні чалавецтва Л. Асядоўскі працягвае і ў кампазіцыі-трыпціху «25-га. Першы дзень». У гэтым творы мастак звяртаецца да вобраза правадыра Вялікай Кастрычніцкай рэвалюцыі У. І. Леніна.

Нялёгкі быў падрыхтоўчы перыяд. Мастак вырашыў адмовіцца ад тых стэрэатыпаў і схем, якія даволі трывала усталяваліся ў нашым выяўленчым мастацтве: Ленін-правадыр, Ленін на чале рэвалюцыйных салдат і матросаў крочыць з Смольнага, Ленін на адпачынку і г. д. Л. Асядоўскі вырашыў паказаць Уладзіміра Ільіча як стратэга пралетарскай рэвалюцыі, які не толькі кіраваў рэвалюцыйнымі масамі, але і вырашаў надзвычай складаныя стратэгічныя задачы. Мы бачым У. І. Леніна ў штабе Кастрычніка — Смольным інстытуце, тут галоўны «мазгавы» цэнтр рэвалюцыі. Ленін у накінутым на плечы паліто схіліўся над картай Петраграда. Твар Ільіча намаляваны ў надзвычай складаным ракурсе, амаль не бачны гледачу. Успрымаецца толькі аграмадны ленінскі лоб. Але і ў такім ракурсе мастак здолеў захаваць партрэтнае падабенства і ў той жа час выказаць асноўную ідэю твора — у штабе рэвалюцыі правадыр думае пра тое, як арганізаваць рэвалюцыйныя масы і з найменшымі стратамі адабраць уладу ў часовага урада; У. І. Ленін бачыць тое, што яшчэ для мільёнаў людзей «прыхавана часам».

Паплечнікі Уладзіміра Ільіча па рэвалюцыйнай барацьбе Ф. Э. Дзяржынскі, Я. М. Свярдлоў, І. В. Сталін таксама прысутнічаюць тут. Кожны з гэтых вобразаў мастак надзяліў індывідуальнымі рысамі, якія надзвычай трапна выяўляюць характар таго ці іншага чалавека.

У Ф. Э. Дзяржынскага рэзка акрэслены профіль, тапырыцца накінуты на плечы шынель. Нібы праведзены пад лінейку контур рукава падкрэслівае строгасць і прамату характару «жалезнага Фелікса».

Я. М. Свярдлоў — зусім іншы. У яго абліччы больш мяккасці, але адчуваецца загартаванасць гадамі падполля. Свярдлоў таксама схіліўся над картай, ён непасрэдна ўдзельнічае ў абмеркаванні плана штурму Зімняга. А на заднім плане мастак паказвае салдатаў і матросаў, якія ідуць на барацьбу за ўладу працоўных, рэалізуюць такім чынам планы Леніна, планы бальшавікоў.

У гэтай карціне, як і ў трыпціху, прысвечаным М. Фрунзе, мастак карыстаецца ўсё тым жа granёным, завостраным мазком, які адпавядае характару

ўвасобленай на палатне сітуацыі. Менавіта ў такіх гранічна завостраных, складаных умовах адбывалася Кастрычніцкая рэвалюцыя, калі вялася барацьба супрацьлеглых класаў, супрацьлеглых ідэалогій.

Складанасць тэмы абумовіла тое, што ў рэшце рэшт яна была вырашана ў трыпціху, які складаецца з трох амаль самастойных твораў («25-га. Першы дзень» — цэнтральная частка, «Пуцілаўцы» — левая, «Чырвонагвардзейцы» — правая). Сам мастак гэта тлумачыць так:

«...Спачатку я хацеў напісаць адну карціну, але потым прыйшоў да высновы, што найбольш адпаведнай формай будзе трыпціх, які дазваляе глыбока і з розных бакоў раскрыць тэму рэвалюцыі, паказаць яе рухаючыя сілы. Праўда, задача ад гэтага ўскладнілася... Хацелася знайсці ўласнае жывапіснае вырашэнне, якое перадало б рэвалюцыйную атмасферу, трывогу і нецярпенне людзей напярэдадні „апошняга і рашаючага бою"».

Надзвычай эмацыянальная і выразная левая частка трыпціха — «Пуцілаўцы». Тут мастак галоўную ўвагу з'асяродзіў на вобразах рабочых... «У „Пуцілаўцах", — працягвае Л. Асядоўскі, — я імкнуўся паказаць, як абуджаецца свядомасць яшчэ ўчора забітых, прыніжаных людзей, як нараджаецца ясная, глыбокая вера ў заўтрашнюю перамогу дабра і справядлівасці»...

І сапраўды, нараджэнне гэтай веры пераканаўча паказана на тварах працаўнікоў, якія смела глядзяць у будучыню, пакуль для іх не зусім зразумелую.

У правай частцы трыпціха, «За новы мір» («Чырвонагвардзейцы»), мастаку ўдалося перадаць усенародны характар Вялікай Кастрычніцкай сацыялістычнай рэвалюцыі, калі на барацьбу за ўладу Саветаў узняліся прадстаўнікі ўсіх прыгнечаных класаў нацый і народнасцей былой царскай Расіі. Сярод чырвонагвардзейцаў мы бачым і нядаўніх франтавікоў — сялян і рабочых; ёсць прадстаўнікі інтэлігенцыі, якія свядома сталі на бок пралетарыяту. Подых рэвалюцыі, набліжэнне рэвалюцыйных змен у жыцці мільёнаў людзей адчуваюцца ў кожным мазку, зробленым адрыўіста, тэмпераментна.

Л. Асядоўскі — выдатны каларыст, ён прыгожа гарманіруе фарбы, стварае каларыт, які дакладна адпавядае гістарычнай сітуацыі. Гэта назіраецца не толькі ў трох названых вышэй карцінах, але і ў іншых творах, у тым ліку і прысвечаных правадыру працоўных. Так, у карціне «У. І. Ленін і Н. К. Крупская на адпачынку ў Горках», дзе Ільіч паказаны ў атачэнні дзяцей, пераважаюць сакавітыя, яркія фарбы, якія ствараюць аптымістычны, радасны настрой.

Л. Асядоўскі любіць пісаць дзяцей. Ён надзяляе іх нейкім асаблівым хараством, умее ў кожным выявіць характар. Зазначу, што справа гэта вельмі няпростая, многія аўтары цярпелі тут паражэнне, бо збіваліся на харашавасць, саладжавасць у паказе дзяцей.

Але асабліва ўскладняецца задача, калі сярод хлопчыкаў і дзяўчатак трэба паказаць Ільіча. Кіраўнік вялікай дзяржавы, правадыр працоўных усяго свету ў кантактах з людзьмі, асабліва з дзецьмі, быў абаяльны і чулы, спагадлівы і шчыры. Як увасобіць адначасова веліч і прастату?

Ленін на карціне Л. Асядоўскага апрануты ў звычайную белую кашулю, на галаве — знаёмая ўсім кепка. Н. К. Крупская таксама ў вельмі сціплым уборы. Праз дэталізацыю адзення мастак падкрэслівае дэмакратызм гэтых людзей, але ўсё ж галоўнае — іх адносіны да дзятвы. У. І. Ленін тут не проста добры «дзядзька», які мае крыху вольнага часу, каб пагуляць з дзецьмі і такім чынам зрабіць ім нейкую ласку. Уладзімір Ільіч у творы Л. Асядоўскага жыве адным жыццём з юным пакаленнем. Яму блізкія і дарагія дзіцячыя мары і спадзяванні, хоць бы і пра палёты на паветраным шары альбо ў кабіне самалёта. І гэтыя часіны з маленькімі сябрамі — лепшы адпачынак для У. І. Леніна.

Карціна кранае не толькі сваёй дакументальнасцю (лёгка пазнаць ваколіцы Горак), але і новым прачытаннем вобраза першага кіраўніка Савецкай дзяржавы, яна пашырае нашы ўяўленні пра характар Уладзіміра Ільіча, падкрэслівае яго чалавечнасць і шматграннасць асобы.

Л. Асядоўскі імкнецца сказаць сваё слова ў абранай тэме і праз увасабленне падзей, звязаных з гісторыяй нашай рэспублікі. Так, выклікае цікавасць яго палатно, напісанае да 60-годдзя ўтварэння Беларускай ССР. За гэтую тэму браліся многія беларускія мастакі. Нагадаю карціны Х. Ліўшыца, А. Шыбнёва. Л. Асядоўскі ў творы «Першы з'езд Саветаў Беларусі» як бы развівае і паглыбляе думкі сваіх папярэднікаў-мастакоў, якія стараліся не адысці ад праўды факта і перадаць дакладна кожную драбніцу, паказаць усё «як у жыцці». У інтэрпрэтацыі Л. Асядоўскага першы з'езд Саветаў Беларусі — гэта не толькі форум камуністаў, аднадумцаў, гэта сканцэнтраванае ўвасабленне жыцця ўсяго народа. Таму мастак адмовіўся ад дакументальнасці ў перадачы інтэр'ера драматычнага тэатра, дзе адбываўся з'езд, а намаляваў сваіх герояў у абстрагаванай прасторы.

Трыпціх «М. В. Фрунзе ў Мінску». Алей. 1967.

І толькі невялікая пляцоўка з дошак (сцэна?), на якой стаяць прадстаўнікі першага беларускага Савецкага ўрада, нагадвае, што дзеянне адбываецца ў тэатры.

Сярод прысутных няцяжка пазнаць Я. Свярдлова, А. Мяснікова, Р. Чарвякова, Цішку Гартнага і іншых. Партрэтнае падабенства канкрэтызуе сітуацыю, надае карціне неабходную дакументальнасць.

Вялікая колькасць постацей, паказаных у незвычайна складаных ракурсах, безліч рук, якія галасуюць за стварэнне Савецкай рэспублікі, вымагалі карпатлівай працы. У такіх выпадках лёгка схіліцца да пратакалізму, пералічэння асобных дэталяў і паўтарэння вобразаў. Л. Асядоўскі здолеў пазбегнуць падобнага. Кожны персанаж твора — гэта тып, характэрны для эпохі вялікіх гістарычных пераўтварэнняў.

Карціна напісана шырокім, адрывістым мазком. Складаныя спалучэнні чырвоных, карычнявата-сіеністых фарбаў утвараюць напружаны, але даволі стрыманы каларыт, які адпавядае характару гістарычнай падзеі.

Згадаем яшчэ адзін твор Л. Асядоўскага — «Харчатрад», напісаны ў канцы 1960-ых гадоў. Гэта быў час, калі ў беларускім выяўленчым мастацтве панаваў так званы «суровы стыль». Многія мастакі захапіліся пошукамі мастацкай формы, што прывяло да некаторага занядбання зместу. Даніну модзе аддаў і Л. Асядоўскі.

Складаны, суровы час разглядаецца ў карціне «Харчатрад». Рэспубліка Саветаў у агні грамадзянскай вайны. Галоднае Паволжа. Хлеб схаваны кулакамі. Каб узяць яго, патрэбна жорсткая барацьба.

Л. Асядоўскі вырашае тэму даволі простаоінейна. На пярэднім плане ён змяшчае постаць чырвонаармейца, якая займае большую частку палатна. На другім плане бачны яшчэ адзін чырвонаармеец у шынялі і будзёнаўцы. Постаці надзвычай статычныя.

Калі зыходзіць з пазіцый «суровага стылю», вобразнае раскрыццё тэмы тут на ўзроўні. Эмацыянальнае напружанне, якое ствараюць granёныя формы, жывапісная фактура даведзены да дасканаласці. Але ў той жа час нельга што-небудзь пэўнае сказаць пра характары герояў, іх псіхалогію. Людзі атрымаліся аднамерныя, плакатныя. Для жывапіснага твора гэтага недастаткова.

Названымі тут работамі не вычэрпваецца гісторыка-рэвалюцыйная тэма ў творчасці Леаніда Асядоўскага. Яны хутчэй паказваюць кірунак яго пошукаў і зацікаўленняў. Падзеі Вялікай Кастрычніцкай сацыялістычнай рэвалюцыі, вобраз У. І. Леніна і яго саратнікаў працягваюць хваляваць мастака, натхняюць на новыя творы. Хутка іх убачыць глядач.

Данат Яканюк,
кандыдат філасофскіх навук

МУЗЫЧНАЕ РАДЫЁВЯШЧАННЕ СЁННЯ

Некаторыя актуальныя праблемы функцыянавання

З'яўленне тэхнічных сродкаў масавага пашырэння музыкі смела можна назваць рэвалюцыяй, якая адыграла ў сусветнай музычнай культуры не меншую ролю, чым у свой час адыграла вынаходства нотнай пісьменнасці.

Д. КАБАЛЕЎСКІ.

Гэта факт, што музыка стала своеасаблівым асяроддзем нашага існавання. Шматграннасць яе ўздзеяння на чалавека з дапамогай сродкаў масавай камунікацыі — сапраўдны феномен у працэсе фарміравання музычнай культуры грамадства. Асаблівую ролю ў гэтым працэсе адыгрывала і адыгрывае музычнае радыёвяшчанне (МРВ). Нягледзячы на бяспрэчнае лідэрства тэлебачання сярод іншых сродкаў, якія «забяспечваюць» наш вольны час, радыё ўсё ж застаецца выпрабаваным, часам адзіным каналам, які падае нам музыку.

У апошні час з'явілася некалькі публікацый, прысвечаных музыцы на тэлебачанні. На жаль, праблемы МРВ засталіся на перыферыі інтарэсаў даследчыкаў радыё. Можна пералічыць толькі некалькі работ, у якіх яны закранаюцца [1].

З улікам наяўнай літаратуры па пытаннях МРВ можна сказаць, што сярод усёй праблематыкі, звязанай з сучаснымі функцыямі радыёвяшчання, вылучаецца тая, што тычыцца сістэмы «МРВ — публіка».

У нашы дні, калі аўдыёвізуальныя сродкі камунікацыі зрабіліся неабходнымі кампанентамі, больш таго — умовамі бытавання і развіцця музычнага мастацтва, да сістэмы «музыка — публіка» непазбежна далучаюцца адносна самастойныя сістэмы, што ўзніклі як вынік навукова-тэхнічнага прагрэсу. Напрыклад, «музыка — грам- і магнітазапіс», «музыка — радыё», «музыка — ТБ», «музыка — кіно» і г. д. Зразумела, музыка і публіка ў іх, скажам, чыстым выглядзе былі, ёсць і будуць асноватворнымі, непадзельнымі і ўзаемадапаўняльнымі часткамі першасістэмы, якія б тэхнічныя і іншыя звёны-пасрэднікі ні станавіліся паміж імі.

Але ж у апошнія дзесяцігоддзі, калі ў ланцужку сувязей «твор — выканаўца — слухач» часцей і часцей акцэнтуецца новае звяно — «тэхнічныя сродкі распаўсюджвання», усё больш заўважныя якасныя змяненні ў структуры гэтай сістэмы. Камунікатыўнае новаўтварэнне «МРВ — публіка» выступае, з аднаго боку, як падсістэма вялікай узаемасувязі, з другога,— як адносна самастойная сістэма. У ёй у адрозненне ад слухання музыкі ў зале адваротная сувязь апасродкаваная. Асноўнае ж адрозненне — выкарыстанне комплексу тэхнічных сродкаў тыражавання музыкі, якое ў сваю чаргу з'яўляецца сістэмай «твор — студыя — выканаўца — прыёмнік».

Радыё пастаянна ўдасканальваецца як тэхнічны сродак, але ў нашы дні яно з «пасрэдніка» паміж кампазітарам і слухачом ператварылася ў нешта большае, што стала адыгрываць істотную, часам вызначальную ролю ў сацыяльным бытаванні музычнага мастацтва. Гэты сацыялагічны феномен — функцыянаванне радыё і тэлебачання — істотна змяніў само жыццё музычных твораў і, што асабліва важна падкрэсліць, псіхалогію музычнага ўспрымання.

Аднак новая мастацка-грамадская з'ява спарадзіла і свае праблемы. Першая з іх — праблема самога паняцця «музычнае радыёвяшчанне».

1. Праблема паняцця музычнага радыёвяшчання

А. Н. Сохар, вядомы савецкі музыказнавец-сацыёлаг, вылучыў чатыры блокі музычнай культуры сучаснага грамадства: «творчасць», «выканальніцтва», «распаўсюджванне музыкі» і яе «ўспрыманне»[2]. Калі традыцыйныя блокі існавалі стагоддзямі, то пра такі, як «распаўсюджванне музыкі», можна гаварыць толькі ў дачыненні да гістарычна абмежаванага адрэзку часу. Нягледзячы на вынаходства Т. А. Эдзісанам у 1877 годзе фанографа, менавіта з моманту першай трансляцыі канцэрта па савецкім радыё — 8 верасня 1924 года — пачалася эра такога распаўсюджання музыкі, якое перарасло ў рэвалюцыю ў бытаванні музычных твораў.

Больш таго, цяпер радыё можа разглядацца як інструмент іх выканання. Некаторыя тэхнічныя прыёмы ў перадачы музычнага гуку (мікшыраванне, вылучэнне або «затушоўванне» асобных галасоў аркестра, хору або ансамбля, рэверберацыя, «набліжэнне» ці «аддаленне» гуку выканаўцы-саліста і інш.), а таксама рэдкае або нават аднаразовае выкананне твора па радыё пераводзіць МРВ у блок «выканальніцтва». Калі раней слухач мог пазнаёміцца са створанай музыкай толькі ў канцэртнай зале, радзей — вывучыўшы ноты, то са з'яўленнем радыё ён часцей за ўсё упершыню пачуе новы твор або новую інтэрпрэтацыю ўжо вядомага твора па радыё. МРВ стала дадатковым спосабам або інструментам выканання музычных твораў. Дакладней, мікрафон стаў тэхнічным дадаткам раяля, скрыпкі, аркестра, голасу, хору або інструментам выканання другога парадку (блок «выкананне»).

Такое дваістае становішча МРВ абумоўлівае і адпаведны аналіз гэтага паняцця, з аднаго боку, метадамі мастацтвазнаўства (музыказнаўства), з другога — музычнай сацыялогіі. Мастацтвазнаўчы аспект паняцця МРВ характарызуецца ў першую чаргу тэхніка-акустычнымі ўласцівасцямі яго як інструмента выканання і спецыфікай жанраў музычных перадач (радыёпастаноўка, радыёкампазіцыя, радыёфільм, радыёнарыс). Аспект жа музычна-сацыялагічны, на наш погляд, найбольш паказальны камунікатыўнай функцыяй радыё — сродку сацыялізацыі і інтэграцыі нашага грамадства. Гэта два дыялектычна ўзаемазвязаныя бакі адной з'явы.

2. Праблема псіхалогіі ўспрымання МРВ

У адрозненне ад слоўнага, музычны гук успрымаецца спачатку эмацыянальна і толькі пасля «засваення» яго псіхікай трансфармуецца ў думку. Зразумела, ідэнтычнасць эмоцый-думак кампазітара і слухача ўмоўная і адносная. Звычайна немалаважным фактарам афарбоўкі эмоцый-думак слухача, ускосным штуршком да іх скіраванасці з'яўляюцца ўмовы слухання музыкі — вялікая або камерная канцэртная зала, склад публікі, хатняе музіцыраванне, а ў наш час і радыё, тэлебачанне, грамзапіс. І вось кампазітару ўсё часцей даводзіцца ўлічваць сукупнасць умоў успрымання ў працэсе «жывога» выканання і з дапамогай тэхнічных сродкаў.

Спрадвеку гук успрымаўся людзьмі адразу, непасрэдна пасля ўзнаўлення. Чалавек прывык бачыць і чуць, хто і што выконвае. Музыка ж, чутная па радыё, «ачышчана» ад знешніх атрыбутаў, якія суправаджаюць яе ўспрыманне ў канцэртнай зале: ад выразу твараў артыстаў да ўсіх рухаў пры здабыванні музычных гукаў. Таму адсутнасць прамога кантакту паміж выканаўцам і слухачом — адна з граней праблемы псіхалогіі ўспрымання МРВ.

Музыка, што гучыць па радыё, выявіла тоеныя магчымасці часам намнога большага эмацыянальнага ўздзеяння на слухача, як пачутая ў зале. У час слухання радыё (пры «ідэальным» варыянце, калі радыёслухач не займаецца спадарожнымі справамі) фантазія не абмяжоўваецца і не скіроўваецца (не «рассейваецца», не абстрагуецца) зрокавымі асацыяцыямі. Аднак, як сведчаць канкрэтна-сацыялагічныя даследаванні радыёаўдыторыі, яны замяняюцца іншымі, найчасцей не звязанымі з мастацкай сферай. Акрамя таго больш-менш з'асяроджанае ўспрыманне і ўсведамленне музыкі фрагментарнае: няма той цэласнасці і глыбіні ўражання, якія ўзнікаюць у зале.

Развіццё радыёвяшчання, дзе спалучаецца і пераплаўляецца ўздзеянне слоўнага і музычнага гукаў, вызначыла карэнную перабудову дынамічнага стэрэатыпу ўспрымання музыкі.

Разам з асаблівасцямі «чыстага» ўспрымання МРВ адным чалавекам яно прынесла якасныя змены ў псіхалогію ўспрымання музыкі шырокімі масамі. Радыё забяспечыла каласальныя магчымасці імгненнага азнаямлення шматмільённай аўдыторыі з новымі музычнымі творамі. Умоўна кажучы, яно сціснула час паміж стварэннем, выкананнем і ўспрыманнем твора,

а тым самым узвысіла актуальнасць музычнай інфармацыі. Эмоцыя пастфактум ужо не тая, што нараджаецца ў момант інфармацыі пра факт. У гэтым сэнсе радыё не дае музычным творам хутка «старэць» у часе.

І яшчэ адно. Масавае тыражаванне музычных твораў не магло не выклікаць трансфармацыі іх успрымання адпаведна развіццю спосабаў гэтага тыражавання. «Радыйная камунікацыя» слухачоў з прычыны музыкі звязана дыялектычнай пераемнасцю з вопытам калектыўнага ўспрымання ў зале. Але, як адзначае Ю. А. Шарковін, звыклыя формы камунікацыі набылі «новае жыццё і новыя вымярэнні, што дазволілі звяртацца да мільёнаў людзей адначасова і аказваць на іх свядомасць такі глыбокі ўплыў, які быў немагчымы ў папярэднія эпохі»[3].

Вырашэнню ўсёй праблемы дапамагаюць метады псіхалогіі (на ўзроўні індывіда), а таксама яе і сацыяльнай псіхалогіі (на ўзроўні грамадства). Пры гэтым, на нашу думку, неабходна прызнаць першынство метадалогіі і інструментарыя псіхалогіі сацыяльнай, бо радыё шырока ўплывае на грамадскія працэсы і толькі комплекснае даследаванне дасць іх найбольш поўную карціну.

3. Роля МРВ у музычнай культуры грамадства

Музыка, якая гучыць па радыё, тэлебачанні, у грамзапісе, выконвае самыя разнастайныя функцыі. Дакладней, не музыка як від мастацтва, а комплекс у выглядзе дзвюх частак: музычнай і літаратурна-мастацкай.

Сярод асноўных функцый — інфармацыйная, камунікатыўная, ідэалагічная, пазнавальная, эстэтычная, выхаваўчая, інтэгратыўная, рэкрэацыйная (сацыяльна-гігіенічная), забаўляльная (геданістычная). За выключэннем дзвюх апошніх, гэтыя ж функцыі выконвае ўся сістэма радыёвяшчання. Спецыфічнасць іх у МРВ маецца на ўвазе ў межах гэтай сістэмы і шырэй — пры разглядзе сацыяльнай ролі музыкі якраз у сувязі яе з масавым пашырэннем тэхнічнымі сродкамі.

На розных этапах развіцця МРВ пералічаныя функцыі пачаргова выступалі на пярэдні план, іншы раз адначасова некалькі адразу. Іх сацыяльная актуальнасць вызначалася перш за ўсё ўзроўнем тэхнічнай базы радыёвяшчання (колькасцю і якасцю радыёапаратуры), а таксама грамадскімі задачамі, якія ўскладаліся на яго ў тыя ці іншыя перыяды сацыялістычнага будаўніцтва. Напрыклад, у 20—30-ыя гады найважнейшымі функцыямі МРВ былі інфармацыйная і пазнавальная, якія тады найбольш адлюстроўвалі сутнасць МРВ як тэхнічнага «распаўсюджвальніка» музычнага мастацтва і толькі.

Цяперашняе становішча МРВ у структуры музычнай ды і ўсёй духоўнай культуры грамадства карэнным чынам змянілася. Калі падчас станаўлення МРВ камунікатыўная, ідэалагічная, рэкрэацыйная і забаўляльная функцыі знаходзіліся ў зародкавым стане, то цяпер перш-наперш яны характарызуюць МРВ як шырокую сацыяльную з'яву. З прычыны масавасці і светапогляднай скіраванасці савецкага МРВ на авансцэну вылучыліся менавіта камунікатыўная і ідэалагічная функцыі, спарадзіўшы паралельна праблему фарміравання музычна-мастацкай думкі грамадства.

Лепшыя творы сусветнай музычнай культуры гучалі і гучаць па радыё. У эфіры адбыліся прэм'еры большасці твораў сучасных кампазітараў. Імклівае, інтэнсіўнае напаўненне музыкай нашага жыцця спрыяла эстэтызацыі быту, а дзе-ні дзе і вытворчасці. Такая ўсеагульнасць ахопу музыкай у выглядзе МРВ стала магутным сродкам ідэалагічнага, эстэтычнага, духоўнага выхавання народа. Гэта пазітыўныя бакі МРВ як сацыяльнай з'явы.

Поруч з імі ёсць у МРВ бакі і негатыўныя. Яно садзейнічае пэўнай стандартызацыі густаў і музычна-эстэтычных зацікаўленняў слухачоў і іх замацаванню (радыё ж дае магчымасць самавольна выбіраць музыку розных жанраў розных радыёстанцый свету). Відавочна, што ўсе тэндэнцыі вымагаюць комплекснага даследавання.

4. Праблема фарміравання грамадскай музычна-мастацкай свядомасці праз МРВ

Сапраўды, у праграмах МРВ гучаць творы самых разнастайных эпох, стыляў, жанраў — фонд музычнай культуры чалавецтва. Праз гэты канал МРВ уплывае на фарміраванне грамадскай думкі, а значыць — і на стаўленне да музычнага мастацтва ў цэлым і яго жанравых разнавіднасцей у прыватнасці.

Структура гэтай слухацкай свядомасці як формы сацыялізацыі людзей, згодна з нашым меркаваннем, двухзначная. Папершае, акрэсліваецца стаўленне мас да музычнага мастацтва. Сацыяльна-псіхалагічная з'ява гэтая высвятляецца ў форме слоўнай альтэрнатывы, дакладней, эмацыянальна-слоўных сімвалаў тыпу «добра», «дрэнна», «падабаецца», «не падабаецца», «сучасна», «не сучасна» і г. д.

Па-другое,— і гэта таксама сацыяльна-псіхалагічная з'ява,— раскрываецца своеасаблівая музычна-інтанацыйная настроенасць свядомасці як асобных людзей, груп, так і ўсяго грамадства. Калі ў гісторыі літаратуры, архітэктуры, жывапісу ці іншых відаў мастацтва вылучаюць характэрныя прыкметы стыляў і кірункаў, стрыжнявых для свайго часу, для якіх-небудзь культурных абшараў, то ў гісторыі музыкі такімі прыкметамі варта лічыць музычна-інтанацыйную («сацыяльна-ладавую») адметнасць стыляў і кірункаў (эпохі Адраджэння, барока, класіцызму, імпрэсіянізму, рэалізму і г. д.), якія мы і назавём інтанацыяй грамадства на этапах яго развіцця. Значыць, грамадская музычна-мастацкая свядомасць ёсць катэгорыя, якая выражае стаўленне мас да музычнага мастацтва і адначасова псіхалагічны стан гэтых мас у канкрэтным музычным мастацтве.

Таму функцыянаванне МРВ (сістэмы «МРВ — публіка») ставіць праблему такой ўзаемасувязі паміж музычным мастацтвам і грамадствам на сучасным этапе, пры якой музыка акрамя сваёй асноўнай функцыі — адлюстравання рэчаіснасці — выконвае яшчэ і функцыю эмацыянальна-духоўнага асяроддзя чалавечай жыццядзейнасці («гукавога інтэр'ера»), што фарміруе грамадскую музычна-мастацкую свядомасць.

5. Праблема камунікатыўнай функцыі МРВ як сродку інтэграцыі грамадства

Кожны музычны твор з'яўляецца полем скрыжавання думак і пачуццяў кампазітара і слухача. Так адбываецца працэс камунікацыі, прычым зваротная сувязь утвараецца ўжо ў выглядзе грамадскай думкі.

Навукова-тэхнічны прагрэс, урбанізацыя паскорылі абмен інфармацыяй, эмоцыямі. Інтэнсіфікацыя зносін людзей, што ўсё больш узрастае, не можа быць увасоблена інакш, чым у комплексе сучасных сродкаў камунікацыі, у якіх музыка, услед за вербальнай (вуснай) перадачай інфармацыі ўсіх відаў, стала неад'емнай часткай, а ў многіх выпадках і адзінай магчымасцю чалавечых кантактаў. Музыка знайшла ў аўдыёвізуальных сродках, у першую чаргу радыё, натуральную форму (тэхніка-акустычную, гукавую) свайго развіцця.

Масавая камунікацыя праз МРВ заклікана мацаваць ідэйнае яднанне грамадства. Сацыяльны тонус, ідэі патрыятызму, інтэрнацыяналізму, жыццярадаснасці, сцвярджэння дабра і справядлівасці, любві і спагады да ўсяго жывога (дакладней, эмоцыі гэтых ідэй) успрымаюцца шматмільённай аўдыторыяй радыёслухачоў амаль адначасова, і таму музычнае мастацтва, прасякнутае высокай духоўнасцю, праз трансляцыю і прапаганду радыёвяшчаннем дзейсна ўплывае на фарміраванне маральнага аблічча савецкага чалавека.

Як бачым, неабходна асэнсаваць усе праявы сацыяльна-псіхалагічнага працэсу ў далейшай інтэграцыі грамадства, якой істотна спрыяе масавае МРВ.

6. Праблема ідэалагічнай функцыі МРВ

Сёння, як ніколі раней, абвастрылася проціборства двух светапоглядаў, дзвюх ідэалогій. І нейтралітэту, кампрамісу ў ім не можа быць месца. Тут патрэбны палітычная пільнасць, аператыўная і пераканальная прапагандысцкая работа, рашучы адпор ідэалагічным дыверсіям. На гэтым акцэнтавалася ўвага ва ўсіх апошніх дырэктыўных дакументах.

А што дыверсіі наш ідэйны праціўнік арганізуе сістэматычна, штодня, сведчыць найактыўнейшая буржуазная апрацоўка псіхікі слухачоў шматлікімі радыёстанцыямі ЗША, Вялікабрытаніі, ФРГ і іншых краін. Доля музычнай прадукцыі ў праграмах гэтых радыёстанцый складае не менш як 20 % усяго вяшчальнага часу, а сама яна служыць «гукавой абгорткай» ідэйна шкодных прапагандысцкіх матэрыялаў. Уся мастацкая вобразнасць музыкі, напрыклад, у праграмах радыёстанцый «Голас Амерыкі», «Свабода», Бі-бі-сі разлічана на тое, каб масіраваным уздзеяннем на свядомае, а яшчэ больш — на падсвядомае спакусіць і разбэсціць слухачоў пошасцю геданізму і спажывецтва. Прывіць масам легкадумныя адносіны да жыцця, узрасціць эгаіста, спажыўца і шукальніка бездухоўных, стандартызаваных асалод — адна з галоўных мэтаў заходняй прапаганды ўвогуле.

У гэтых умовах барацьба за радыёслухача, акрамя музычна-мастацкага, эстэтычнага выхавання, набывае яскрава выяўлены ідэалагічны характар. Таму вельмі важная задача айчыннага радыёвяшчання — актыўна садзейнічаць умацаванню пазітыўнай грамадскай думкі ў дачыненні да музычнай класікі, да лепшых твораў сучаснай музыкі, выспяванню сапраўд-

ных музычных патрэбнасцей і густаў. Толькі ў супрацьпастаўленні такіх патрэбнасцей і густаў, якія да таго ж робяцца нормай, перакананнем, ілжывым ідэалам «масавай культуры» — зарука паспяховай ідэалагічнай работы ў рамках сродкаў МРВ. Аднак гэтая функцыя музычнага радыёвяшчання да нядаўняга часу заставалася па-за полем зроку яго даследчыкаў. А правамерна ж аднесці яе да разраду самых актуальных праблем функцыянавання МРВ.

Усе закранутыя тут праблемы — агульнатэарэтычныя, датычаць савецкага радыё ў цэлым. Аднак рэспубліканскае радыё і яго МРВ, якія развіваюцца ў рэчышчы ўсесаюзнага радыёвяшчання, маюць свае нацыянальныя рысы. Па-першае, гэта — прапаганда беларускай прафесійнай музыкі, па-другое, збіранне, зберажэнне і распаўсюджванне беларускага музычнага фальклору. Акрэслім толькі асноўныя — практычныя бакі праблематыкі, якая заслугоўвае асобнага і комплекснага даследавання.

7. Беларускае МРВ — гукавая лабараторыя

Гісторыя беларускага радыё арганічна звязана з развіццём нацыянальнай музычнай культуры. У першую чаргу — з развіццём беларускай савецкай кампазітарскай школы. Больш таго, у 30-ыя гады Рэспубліканскі радыёкамітэт быў цэнтрам беларускай музычнай культуры, які сабраў лепшыя выканальніцкія сілы і заставаўся амаль адзіным органам распаўсюджвання беларускай музыкі.

Мы маем цэлую сістэму, або блок, распаўсюджвання музыкі, але радыё, дакладней, яго музычныя калектывы і салісты, рэдакцыя, студыі, гукарэжысёры і як вянец усяму інстытуту — эфір па-ранейшаму адыгрываюць першарадную ролю ў сучасным развіцці і прапагандзе творчасці беларускіх музыкантаў. Па сутнасці, уся сістэма МРВ рэспублікі з'яўляецца лабараторыяй, дзе кампазітар мае магчымасць прасачыць гукавое нараджэнне свайго твора, якое часам істотна адрозніваецца ад таго, што ўзнікае ў яго ўяўленні. Творчы працэс мастака заўсёды прадугледжвае не толькі каштоўнасныя, мастацкія вартасці твора, але і ўмовы яго існавання, самастойнага жыцця, якое пачынаецца з прэм'еры.

Цяпер можна канстатаваць: у кожным творы, напісаным у нашы дні, ёсць пэўныя структурна-змястоўныя якасці, што надаюцца аўтарам з прычыны выканання і ў сістэме аўдыёвізуальных сродкаў. І калі іх праявы недастатковыя, каб забяспечыць існаванне твора ў сістэме радыё, тэлебачання, то гэты «недахоп» натуральна выпраўляецца, нярэдка ў час запісу ў студыі. Тады гукарэжысёр становіцца сааўтарам, які павінен адэкватна ўхапіць асноўную ідэю твора, распазнаць і вызначыць яго кульмінацыі, гарманічныя, інтанацыйныя асаблівасці.

Тут пачынае дзейнічаць двух- ці трохадзіны фактар: узровень кваліфікацыі і творчых магчымасцей гукарэжысёраў; акустычныя ўмовы студый, тэхнічны стан гуказапісвальнай апаратуры; забяспечанасць аркестра сучасным інструментарыем. Якраз тут з-за неадпаведнасці аднаго аднаму здараюцца нечаканыя складанасці, прэцэдэнты творчага кампрамісу са знакам мінус. А калі паглядзець шырэй, то несучаснае ўвасабленне твора надае яму адбітак учарашняга дня. Слухача, які прывык да сучаснай першакласнай гукаўзнаўляльнай апаратуры, электронных інструментаў з шырокімі сінтэтычнымі гукавымі магчымасцямі, не зацікавіць гэткая музыка. У лепшым выпадку ён адзначыць яе з'яўленне і пачне шукаць задавальнення сваіх музычных зацікаўленняў на іншых хвалях або ўвогуле на іншых шляхах. Значыць, твор у такім увасабленні не выконвае сацыяльнага заказу і не ўдзельнічае тым самым у фарміраванні грамадска-мастацкай свядомасці. А гэта ўжо праблема ідэалагічная.

Што ж да ўзроўню кваліфікацыі гукарэжысёраў-сааўтараў музычных твораў, то глыбокім, тонкім прафесіяналізмам у рэспубліцы не валодае, на жаль, ніводзін з іх, не кажучы ўжо пра валоданне партытурай — уменнем яе чытаць і разумець. Сітуацыя — з ліку аджылых, хібных.

Усе мы разумеем, што нараджэнне музычнага твора — комплексны, калектыўны працэс, што яго дыялектыка — у паўнацэнным дзеянні ўсіх кампанентаў: сучаснага мыслення кампазітара, высокага ўзроўню выканальніцкага майстэрства, адпаведнага тэхнічна-творчага арсенала аўдыёвізуальных сродкаў. Ускладніліся і ўсё больш ускладняюцца прычынна-выніковыя сувязі паміж рознымі блокамі музычнай культуры, а таксама ўзаемасувязі ўнутры саміх блокаў. І тэрміновае вырашэнне праблемы выканальніцтва (артыстычнага і тэхнічнага) будзе плённым захадам да ліквідацыі разбежкі паміж выканальніцкай культурай у рэспубліцы і эстэтычнымі нормамі, якія існуюць сёння ў маштабе краіны.

8. Банк беларускага музычнага фальклору

Беларускі музычны фальклор — багатая спадчына, адкрыццём, збіраннем і асэнсаваннем якой традыцыйна займаліся беларускія музыказнаўцы. Адным з вынікаў гэтай работы стала іх супрацоўніцтва з музычнай рэдакцыяй Беларускага радыё. І цяпер музычны фальклор — састаўная частка, гукавая прыкмета нацыянальнага радыёвяшчання. Але гэта вельмі малая частка работы, якая вядзецца ў рэспубліцы па збіранню, зберажэнню і прапагандзе меладыйнага багацця беларускага народа, далёкая прытым ад сучасных сацыяльных патрабаванняў да яе. З пункту гледжання прапаганды аўдыёвізуальнае распаўсюджанне беларускага музычнага фальклору ніяк нельга параўнаць з размахам навукова-выдавецкай дзейнасці, дзякуючы якой у апошнія гады выйшаў шэраг фундаментальных фальклорных выданняў (у тым ліку 30-томны збор твораў беларускага фальклору). Відавочная супярэчнасць паміж сталай традыцыяй кніжнага фіксавання «гукавых» відаў мастацтва і перспектыўнымі магчымасцямі відэа- і магнітазапісаў, з дапамогай якіх мы можам захаваць для нашчадкаў народную спадчыну. Але ці не тлумачыцца гэтая супярэчнасць кансерватыўнасцю нашага мыслення, калі мы па інерцыі схіляемся да дакументаў матэрыяльных, выпрабаваных часам (кнігі, ноты)? Музычны ж фальклор — гукавая творчасць, якая і патрабуе гукавой фіксацыі.

Сёння ў рэспубліцы ёсць тры ўстановы па збору, апрацоўцы і назапашванню ўзораў народнай музыкі: ІМЭФ АН БССР, Рэспубліканскае радыё і тэлебачанне і Беларуская дзяржаўная кансерваторыя імя А. В. Луначарскага. Аднак толькі ў фанатэцы радыё ёсць больш-менш якасныя паводле тэхнічных і мастацкіх параметраў запісы з усіх абласцей. І гэта параўнальна з колькасцю (толькі!) запісаў ІМЭФ АН БССР, а з тым, што пакуль не выяўлена і не запісана,— кропля ў моры народнай музыкі, якую яшчэ можна пачуць у розных кутках Беларусі. Запісы ж, зробленыя навуковымі супрацоўнікамі АН БССР і Белдзяржкансерваторыі на бытавых магнітафонах, могуць быць выкарыстаны абмежавана — для іх нотнай расшыфроўкі і з-за сваіх нізкіх тэхнічных характарыстык не здольны гучаць у эфіры. Такім чынам, раз'ядналая дзейнасць трох устаноў распыляе творчыя сілы фалькларыстаў. Рэальна паўстае пагроза таго, што заўтра мы можам страціць многія з беларускіх меладый, якія перажылі стагоддзі. Не будзе каму іх выконваць.

Нельга не лічыць надзённай і гэтую праблему, якую, бадай, варта вырашаць сумесна, комплексна. І тут радыё, тэлебачанне павінны стаць банкам, дзе канцэнтраваліся б гука- і відэазапісы ўсіх нацыянальных абрадаў, песень і танцаў. Плён такога калектыўнага супрацоўніцтва бясспрэчны: мы зберажом для наступных пакаленняў, для гісторыі наша «гукавое мінулае».

---

[1] Можна назваць такія работы: Капустин Ю. В. «Музыкант и слушатель». Л., 1976; Искусство и идеологическая работа партии. М., 1976. З зарубежных даследчыкаў вартыя ўпамінання Б. Больке, У. Краўзе, В. Пендорф, Ф. Шпільхаген, М. Шпільхаўз (ГДР), Э. Бачкаі, Л. Варадзі, І. Вітані, Я. Дэчэйні, П. Макара, Р. Махін, Э. Шоні (Венгрыя), Х. Бертан (Вялікабрытанія).

[2] Сохор А. Н. Социология и музыкальная культура. М., 1975. С. 100.

[3] Шерковин Ю. А. Психологические проблемы массовых информационных процессов. М., 1973. С. 5—6.

Мікола Купава

АСНОВА—РОДНАЯ КУЛЬТУРА

Патрэба ў дзейсным мастацка-эстэтычным выхаванні дзяцей і моладзі адчуваецца сёння вельмі востра, нездарма гэтыя пытанні ўнесены і ў рашэнні XXVII з'езда КПСС і ў пастанову «Аб мерах па далейшаму развіццю выяўленчага мастацтва і павышэнню яго ролі ў камуністычным выхаванні працоўных».

Нельга сказаць, што пра мастацка-эстэтычнае выхаванне падрастаючага пакалення ў нашай рэспубліцы ніхто не дбае. Ёсць адпаведныя школьныя праграмы для агульнаадукацыйных школ, розныя гурткі ў Палацах піянераў, студыі выяўленчага мастацтва, спецыялізаваныя школы, мастацкае вучылішча. Зрэшты, свае планы і мерапрыемствы можа пералічыць камісія па эстэтычнаму выхаванню, створаная Саюзам мастакоў БССР. Аднак гэтае «багацце» (а пералік далёка не поўны!)—фармальнае, уяўнае, выхаваўчы плён—мізэрны.

Нават самае агульнае знаёмства са станам мастацкай адукацыі ў нашай рэспубліцы дазваляе зрабіць няўцешныя высновы. А між тым шмат якія прадметы школьнай праграмы маюць элементы эстэтыкі. Веды па выяўленчаму мастацтву маглі б нітавацца з выкладаннем пэўных тэм на ўроках літаратуры, гісторыі, музыкі ці спеваў. Апошнім часам у рэспубліцы вядзецца вострая гаворка пра нездавальняючы стан выкладання роднай мовы і літаратуры. Слушная гаворка. Нагадаю, аднак, што па гэтых прадметах напісаны падручнікі, назапашаны вялікі вопыт, існуе шмат распрацовак і метадычных дапаможнікаў, у многіх школах абсталяваны кабінеты мовы і літаратуры, настаўнікі, як правіла, маюць інстытуцкія ці універсітэцкія дыпломы. Нічога падобнага школьны выкладчык выяўленчага мастацтва не мае. У многіх школах прадмет выкладаецца абы-як, у вясковых яго найчасцей давяраюць весці матэматыкам, гісторыкам, выкладчыкам фізкультуры, піянерважатым і да т. п. А калі зрэдку трапляюцца спецыялісты, то гэта выпускнікі Мінскага мастацкага вучылішча (настаўнікі з сярэдняй адукацыяй!) або Віцебскага педінстытута.

Праграма па выяўленчаму мастацтву для агульнаадукацыйнай школы ставіць на мэце даць вучням веды элементарных асноў рэалістычнага малявання, фарміраваць у дзяцей навыкі малявання па памяці і па ўяўленню, выхоўваць актыўныя эстэтычныя адносіны да рэчаіснасці і мастацтва з тым, каб набытыя веды яны ўмелі прымяніць у сваёй працоўнай дзейнасці і ў паўсядзённым жыцці.

Паводле праграм, якія выдаваліся да 1982 года, найбольш папулярнай тэмай для самастойнай работы па кампазіцыі ў кожным класе было ілюстраванне рускіх казак або твораў рускай класікі. Гутаркі пра народнае, дэкаратыўна-ўжытковае, выяўленчае мастацтва прапанавалася весці з разглядам вырабаў Палеха, Мсцёры, Хахламы, Холуя, дымкаўскіх цацак, загорскай разьбяной скульптуры і да т. п. Складалася ўражанне, што ў Міністэрстве асветы БССР нічога не ведаюць пра беларускі казачны фальклор, народнае і дэкаратыўна-прыкладное мастацтва (слуцкія паясы, карэліцкія шпалеры, урэцкае шкло, кафлю і кераміку, драўляную скульптуру і саломапляценне, мотальскае і неглюбскае ткацтва, кавальства і інш.). Фактычна гэтая праграма была копіяй праграмы, складзенай для школ РСФСР. Яна крытыкавалася грамадскасцю Беларусі, найперш мастакамі.

Цяпер выдадзена новая праграма. У параўнанні з папярэдняй яна мае шмат станоўчага, у першую чаргу—скіраванасць на выхаванне эстэтычнага ўспрымання рэчаіснасці і разумення твораў мастацтва, прадугледжвае міжпрадметныя сувязі (прыахвочванне да чытання, музыкі, развіццё мовы і г. д.). Але, на жаль, і гэтая праграма далёкая ад дасканаласці: гэта зноў механічны пераклад праграмы РСФСР, толькі скарэкціраваны з улікам мясцовага матэрыялу. Найбольш выразна гэтыя хібы выяўляюцца ў міжпрадметных сувязях, калі, скажам, прыклады бяруцца не з беларускай гісторыі або літаратуры. Мае месца неапраўданае забяганне наперад. Так, дзецям прапануецца для разгляду «Герніка» П. Пікасо і творчасць Р. Гутуза (але ж ніхто яшчэ не адважыўся ўвесці ў школьную праграму па літаратуры творчасць У. Фолкнера або Г. Маркеса!). Ці не прафанацыя гэта—даваць непадрыхтаванаму гледачу складаныя для ўспрымання творы?

Увогуле, складальнікі праграмы праявілі нейкую непаслядоўнасць. Скажам, творчасць некаторых беларускіх савецкіх мастакоў уключылі, але нідзе ні слова пра папярэднікаў, быццам і не было асветніцкай дзейнасці першага беларускага і ўсходнеславянскага друкара Францыска Скарыны або творчасці мастакоў Тамаша Макоўскага, Валенція Ваньковіча, Яна Дамеля, Пётры Сергіевіча і іншых. Такім чынам, пра класічнае беларускае мастацтва ніякай інфармацыі школьнікі не атрымліваюць.

Па-ранейшаму шмат недарэчных тэм, якія прапануюцца для работы па кампазіцыі. Напрыклад, у другім класе: «На аленях па снезе» або «На вярблюдах у пустыні». Ці кожны з сённяшніх гарадскіх дзяцей бачыў звычайнага каня на лузе, каб так ужо кідацца ў экзотыку? Чаму ўзорам архітэктуры, на якім школьнікі павінны адточваць свае эстэтычныя пачуцці, названы будынак тэатра музычнай камедыі ў Мінску? Мы маем сусветна прызнаныя шэдэўры дойлідства розных эпох: Мірскі замак, Сынковіцкую царкву-крэпасць, Нясвіжскі замак, Сафійскі сабор у Полацку, Дом урада ў Мінску... Менавіта гэтыя помнікі мастацтва, архітэктуры, людской працы здатныя выхоўваць і разуменне хараства, і патрыятычныя пачуцці.

Такім чынам, з курса выяўленчага мастацтва агульнаадукацыйнай школы належнага ўяўлення пра беларускае мастацтва атрымаць немагчыма. А як справы ў спецыялізаваных школах? Каб даведацца, якія веды па гісторыі выяўленчага мастацтва Беларусі атрымліваюць тут, я завітаў у 26-ую мінскую сярэднюю школу з мастацкім напрамкам. На маё пытанне «Хто такі Францыск Скарына?» дзесяцікласнікі дружна адказалі «А кто это?». (Сітуацыя, як бачыце, выходзіць за межы праблем выяўленчага мастацтва. Асоба Ф. Скарыны, яго дзейнасць вядомы далёка за межамі Беларусі, гэта адзін з тытанаў сваёй эпохі). Нічога не здолелі сказаць вучні ні пра гісторыю кнігадрукавання ў краіне, ні пра беларускую кніжную графіку, ні пра многія іншыя праявы айчыннай культуры. Гісторыю беларускага выяўленчага мастацтва, як высветлілася, яны не вывучалі зусім.

Але пойдзем далей. Вось юнак ці дзяўчына паступілі ў Мінскае мастацкае вучылішча імя А. Глебава. Ліквідуюць яны тут прагалы ў сваіх ведах? З агульнай колькасці гадзін, адведзеных на гісторыю выяўленчага мастацтва, а іх больш за трыста, беларускаму аддадзена... дзесяць. За **дзве гадзіны** праходзіцца ўсё старажытнабеларускае мастацтва. Што можна за такі ж кароткі час выхапіць з багатай, складанай спадчыны XVII—XIX стагоддзяў?! Яшчэ шэсць гадзін адпушчаны на беларускае савецкае мастацтва. У цэлым дзесяць праграмных гадзін—гэта пяць лекцый. Думаецца, за такі час нават пры самым вялікім старанні няшмат можна даведацца пра шматвяковы працэс развіцця нацыянальнай культуры. Народнае мастацтва Беларусі ў вучылішчы зусім не выкладаецца. Ды і названыя раней лекцыі па гісторыі выяўленчага мастацтва Беларусі таксама факт даволі няпэўны, таму што праграма іх адсутнічае. За 40 гадоў існавання вучылішча ні яго адміністрацыя, ні тым больш міністэрства, якому вучылішча падпарадкавана, не парупіліся, каб скрануць з мёртвай кропкі даўно ўсім відочную і набалелую праблему. Такім чынам, станаўленне асобы навучэнца, будучага спецыяліста, настаўніка, фактычна праходзіць у адрыве ад нацыянальнай глебы. Упэўнены: кожнаму чалавеку, які ведае багатую культурную, мастацкую спадчыну нашага народа, яго ўклад у еўрапейскую і сусветную скарбніцу, балюча бачыць, як калечыцца дух маладога пакалення. Вынікі падобнага навучання сумныя. Выпускнік вучылішча, малады настаўнік, гісторыі нацыянальнага мастацтва, мякка кажучы, не ведае, роднай мовай не валодае, таму што беларускую мову і літаратуру тут таксама выкладаюць не лепшым чынам. Усе ж іншыя прадметы вядуцца на рускай мове, так што нават спецыяльнай тэрміналогіяй па-беларуску выпускнік не здольны карыстацца. Які ж гэта спецыяліст для нацыянальнай школы?

Вучылішча неаднойчы мяняла праграмы, пры гэтым тэрмін навучання скараціўся з пяці да чатырох гадоў. Зменшана колькасць заняткаў па спецыяльнасці. Так, на першым курсе педагагічнага аддзялення кампазіцыю цяпер увогуле не выкладаюць...

Але, як бы там ні было, штогод вучылішча дае для агульнаадукацыйнай школы каля 30 настаўнікаў. У сістэме народнай адукацыі іх шанцы горшыя, чым у выпускнікоў Віцебскага педінстытута. Сённяшняя школа ўсё ж вымагае людзей з вышэйшай адукацыяй. І пераважная большасць выпускнікоў педаддзялення вучылішча, мінаючы школу, трапляе ў вір планшэтна-афарміцельскага мастацтва. Толькі працэнтаў трыццаць былых навучэнцаў Мінскага мастацкага вучылішча стала працуюць у школах.

Відаць, наспеў час карэнным чынам перагледзець сістэму мастацкай адукацыі: палепшыць падрыхтоўку выкладчыцкіх кадраў і на якасна новы ўзровень узняць эстэтычнае выхаванне ў агульнаадукацыйнай школе. Выяўленчае мастацтва з першага класа павінны выкладаць спецыялісты, праграма яго мае быць распрацаванай на ўсе гады навучання, да выпускнога класа ўключна. У малодшых класах могуць пераважаць практычныя заняткі, у сярэдніх да іх варта далучыць гутаркі па гісторыі і тэорыі мастацтва, пра творчасць выдатных мастакоў ці асобныя шэдэўры, у старшакласнікаў гэтыя гутаркі будуць прэваліраваць. Пажаданая шырокая інфармаванасць пра сучасны мастацкі працэс.

Трэба, каб гісторыя беларускага мастацтва як прадмет стала поруч з роднай літаратурай і гісторыяй. Варта выдаць падручнік для сярэдняй школы, дзе кваліфікавана і даступна для дзяцей разглядаліся б асноўныя з'явы беларускага, савецкага і сусветнага мастацтва. Кожнай школе патрэбны наборы адпаведных рэпрадукцый для абсталявання кабінетаў па выяўленчаму мастацтву ці правядзення заняткаў па асобных тэмах. Думаю, паліграфія рэспублікі ў стане якасна выканаць падобны заказ. Спецыялізаваныя школы і мастацкае вучылішча павінны мець свае падручнікі і ілюстрацыйны матэрыял для заняткаў. У вучылішчы абавязкова трэба ўвесці курсы «Народная творчасць» і «Гісторыя мастацтва Беларусі», пры гэтым, на маю думку, усе праграмы навучання, пра якія я вяду гаворку, належыць распрацоўваць адпаведным міністэрствам ці ведамствам у самым цесным кантакце з Саюзам мастакоў БССР.

Існуючая практыка падрыхтоўкі школьных настаўнікаў у мастацкім вучылішчы абсалютна не адпавядае надзённым патрэбам, яна зжыла сябе. Таму было б мэтазгодна заснаваць мастацка-педагагічны факультэт у Мінскім педінстытуце або Белдзяржуніверсітэце. Мяркую, што ў тым выпадку, калі спецыяліст вышэйшай кваліфікацыі будзе весці ўрокі выяўленчага мастацтва ад першага да апошняга класа, знікне праблема недагрузкі яго вучэбнымі гадзінамі, а таксама заработнай платы. Нават чарчэнне можна было б аддаць настаўнікам па працы або геаметрыі (матэматыцы).

А ў мастацкім вучылішчы скасаваць педаддзяленне, асноўную ўвагу з'асяродзіць на падрыхтоўцы мастакоў-выканаўцаў (афарміцеляў, скульптараў, дызайнераў, манументалістаў і інш.). Вярнуць вучылішча да пяцігадовага тэрміну навучання, весці заняткі на беларускай мове. Гэта дазволіць выхоўваць свядомых працаўнікоў на ніве роднай культуры, дасць вышэйшым мастацкім навучальным установам моцных абітурыентаў.

Вядома, тут названы далёка не ўсе праблемы мастацкай адукацыі. Я сумысля не закрануў сферу вышэйшай адукацыі, дзейнасць БДТМІ (гэта тэма асобнай гаворкі).

Выносячы свае прапановы па ўдасканаленню сістэмы мастацкага выхавання ў рэспубліцы на грамадскае абмеркаванне, спадзяюся, што яны будуць падтрыманы і ажыццёўлены. Мастакі не могуць стаяць збоку, калі ў краіне ідзе рэвалюцыйная перабудова ўсіх сфер жыцця. Максімальна спрыяць працэсу выхавання, фарміравання гарманічна развітой асобы патрыёта і грамадзяніна сваёй Айчыны—наш першачарговы абавязак.

«ДУМАЦЬ, ШУКАЦЬ, ДЗЕЙНІЧАЦЬ...»

Этнамузыказнаўства сёння — важная галіна навукі народазнаўства, якая інтэнсіўна развіваецца. Яго задачы, перспектывы, аспекты ўзаемадзеяння з сумежнымі навуковымі дысцыплінамі, сувязі з мастацкай практыкай знаходзяцца ў цэнтры ўвагі вучоных. Гэтым пытанням прысвечана інтэрв'ю Т. ЯКІМЕНКІ з заслужаным дзеячам мастацтваў БССР этнамузыказнаўцам Лідзіяй Саулаўнай МУХАРЫНСКАЙ.

— Лідзія Саулаўна! Як вядома, навуковая грамадскасць шэрагу краін, у тым ліку і СССР, адзначала 1985 год як юбілейны для этнамузыказнаўства. Сто гадоў развіцця навуковай дысцыпліны — значны этап. Ён заклікае падвесці вынікі дзейнасці нацыянальных музычна-фалькларыстычных школ, прааналізаваць асноўныя навуковыя дасягненні, ацаніць агульны ўклад навуковай дысцыпліны ў тэорыю і практыку сучаснага культурнага будаўніцтва. Не менш важным з'яўляецца таксама і вызначэнне ролі музычнага народазнаўства ў сучасным музычна-грамадскім побыце.

Улічваючы выключную шматпланавасць і разгалінаванасць этнамузыказнаўства на цяперашнім этапе, хацелася б ведаць вашы думкі наконт перспектыў далейшага развіцця гэтай галіны навукі...

— Думаю, што перш за ўсё трэба звярнуцца да пытання, якое даўно хвалюе ўсіх нас: стварэнне Усесаюзнага інстытута музычнага фальклору. Цяпер такі інстытут патрэбны як ніколі. І не толькі этнамузыказнаўцам, а ўсім, хто займаецца даследаваннем мастацкай творчасці і культуры. Неабходная такая ўстанова, якая аб'яднала б нашы навуковыя і творчыя сілы, узбуйніла б тую ролю, якую выконвае цяпер Усесаюзная камісія народнай творчасці пры Саюзе кампазітараў СССР. Уласна кажучы, адной з задач Усесаюзнай фальклорнай камісіі і была падрыхтоўка глебы для стварэння такога інстытута. У мяне яшчэ на памяці тыя спрэчкі, якія разгортваліся на першых пасяджэннях камісіі тады, 15 гадоў назад. Камісія разглядалася як пярвічнае арганізацыйнае аб'яднанне, заклікане дапамагаць тым рэспублікам, дзе яшчэ не паспелі акрэсліцца дастаткова шматлікія кадры этнамузыказнаўцаў. Яна ставіла мэтай сістэматычна далучаць да фальклорнай работы моладзь з нацыянальных кансерваторый, інстытутаў мастацтваў і да т. п.

Цяпер, калі гэтыя задачы можна лічыць у той або іншай меры выкананымі, патрэбная больш буйная ўстанова, якая можа падпарадкаваць распрацоўку цэнтральных праблем этнамузыказнаўства адзінаму плану, стварыць матэрыяльныя асновы забеспячэння навуковых экспедыцый, музейнага зберажэння атрыманых матэрыялаў з абавязковай іх прапагандай, сістэматызацыяй і паглыбленым даследаваннем. Урэшце, тая ўстанова, якая магла б ажыццяўляць серыі рэгулярных публікацый у розных жанрах — даведнікаў, зводаў, манаграфій, музычна-дыялекталагічных зборнікаў, падручнікаў. Усё гэта неабходна, надзённа, надзвычай патрэбна фалькларыстам, таму што дае ім магчымасць па-сапраўднаму прыкласці свае сілы. У сучасных умовах патэнцыяльныя магчымасці маладых музыказнаўцаў-фалькларыстаў выкарыстоўваюцца далёка не поўнасцю. Ведаю выпадкі, калі дапламаваны спецыяліст, які скончыў, напрыклад, аспірантуру пры ІМЭФ АН БССР, працуе... выкладчыкам сальфеджыо ў музычнай школе. Такі стан рэчаў нельга лічыць нармальным. Але тым не менш хочацца сказаць пра іншае.

Пры думках пра інстытут музычнага фальклору мяне больш за ўсё хвалюе, бадай, дваістасць такога пачынання, таму што ў ім ёсць адзін вельмі небяспечны аспект. Умоўна я назвала б яго «небяспекай бюракратызацыі навукі», замарожанасці, застывання яе на ўзроўні нейкага першапачаткова прынятага плана. Жыццё часта ставіць перад даследчыкамі задачы, якія не прадугледжаны зыходнымі задумамі, яно здольнае парушаць сухія схемы планавання.

— Прабачце, Лідзія Саулаўна, але пад такой «пагрозай» знаходзіцца кожны даследчы інстытут. Гэта — планавыя ўстановы; абавязацельствы, якія яны прымаюць, прадугледжваюць мноства магчымасцей канкрэтнага іх увасаблення. Паглыбленне тут можа быць бясконцае. Аднак гэта не спыняе ні навуковай творчасці, ні навуковага прагрэсу. Хутчэй наадварот — стымулюе іх.

— Так, падобная сітуацыя існуе ва ўсіх навуках. Але ў нашай — музычным народазнаўстве — небяспека асабліва значная. І не толькі таму, што савецкая этнамузыказнаўчая навука яшчэ адносна маладая, бо пачынаць адлік часу трэба з другой паловы 20-ых гадоў нашага стагоддзя, з першых фундаментальных прац Асаф'ева, Квіткі, затым — Гіпіуса і Эвальд, а яшчэ і таму, што само жыццё, побыт народа, погляды людзей на мастацтва і яго ролю ў грамадстве змяняюцца надзвычай хутка. Здаецца, увогуле немагчыма паспець за гэтымі пераменамі! Але нага ў нагу з імі крочыць зусім процілеглая з'ява — небяспека празмернага захаплення гэтымі зменамі, няўменне ўбачыць за знешнім унутраную сутнасць, недаацэнкі глыбокай прагі людзей розных пакаленняў да першароднага, сапраўднага — народнага. Усё гэта надзвычай складана і патрабуе самага руплівага папярэдняга аналізу ўмоў, якія склаліся. Інакш кажучы, менавіта ў этнамузыказнаўстве з яго надзвычай цеснай сувяззю з народнай рэчаіснасцю верагоднасць супярэчнасцей паміж зыходным планам-графікам навуковых распрацовак і патрэбамі самога жыцця асабліва вялікая. Разумеючы складанасці на шляху аб'яднання вучоных

«зверху» яшчэ да таго, як яны адшукаюць агульную метадалагічную платформу ў сваёй сферы, такі аўтарытэтны даследчык, як Гіпіус, перасцерагаў у гэтым, хоць і падкрэсліваў важнасць задачы, пастаўленай жыццём.

Цяпер, калі не стала нашых патрыярхаў — Бяляева, Віталіня, Квіткі, Эвальд, Гіпіуса, калі пайшлі з жыцця Бачынская, Коцікава, Папова, Руднева, Аравін, Смірноў, Хрысціянсен, праблема зрабілася яшчэ больш вострай. Але я ўсё ж перакананая: вырашэнне яе менавіта цяпер — справа першачарговай важнасці. Неабходна аб'яднаць усе сілы. Прычым — і гэта хочацца спецыяльна падкрэсліць — гаворка ідзе не толькі пра аб'яднанне музыкантаў-фалькларыстаў розных профіляў, якія вывучаюць старажытныя жанры, сучасную музычную творчасць, інструментальную культуру і г. д. Для распрацоўкі актуальных праблем народазнаўства неабходныя агульныя намаганні як этнамузыказнаўцаў, так і этнографаў, літаратуразнаўцаў-славеснікаў, музыказнаўцаў-гісторыкаў і тэарэтыкаў. Неабходна ў рэшце рэшт знайсці шляхі з'яднання, якія б ні былі розныя мовы, на якіх гавораць прадстаўнікі народазнаўства. Пра неабходнасць гэтага гавораць ужо даўно, але па-за прыгожымі словамі не зроблена яшчэ нічога. Нават у слоўніках, энцыклапедыях, не кажучы ўжо пра манаграфіі, мы па-ранейшаму гутарым на розных мовах. І пры гэтым прэтэндуем на тое, што ўсё ўжо абагульнілі. Можна назваць многіх буйных тэарэтыкаў, чые працы хоць і сведчаць пра засваенне музыказнаўчай тэрміналогіі, але ў канцэпцыйным сэнсе застаюцца надзвычай супярэчлівымі. А між тым такія пытанні, як, напрыклад, тэорыя стыляў у музыцы ці музычная рытміка, патрабуюць для свайго вырашэння куды больш шырокага падыходу.

— Выказаныя вамі думкі надзвычай важныя, але гучаць, згадзіцеся, даволі абстрактна...

— Ну што ж... Дам адзін просты прыклад, які ілюструе, наколькі значная ступень узаемнага неразумення музыказнаўцаў-тэарэтыкаў і фалькларыстаў. Дыпломная работа адной з маіх нядаўніх вучаніц у кансерваторыі была прысвечана асаблівасцям рытмікі Пракоф'ева. У аналізе Першай санаты для скрыпкі і фартэпіяна студэнтка імкнулася даказаць, што кампазітар валодаў усімі сістэмамі нацыянальнага музычна-рытмічнага мыслення і адначасова з выкарыстаннем рытмікі дынамічнага, вельмі сучаснага, урбаністычнага тыпу, увасобленай у незабыўным Скерца гэтай санаты, з надзвычайным майстэрствам, тонка ўжываў прыёмы квантытатыўнай рытмікі, якую мы, фалькларысты, лепш за ўсё зведалі на прыкладах сялянскага меласу, працяглай песні. Рытмічны малюнак павольнай часткі Першай скрыпічнай санаты — непаўторнага па свайму вясноваму водару Andante нараджаецца з гнуткіх суадносін працягласці і кароткасці. Якраз на кантрастах, на проціпастаўленнях тыпаў рытмікі і, адпаведна, тыпаў вобразнасці паўстае музычная драматургія ўсяго твора. І вось на абароне дыплома замест таго, каб падтрымаць такі дыферэнцыраваны падыход, імкненне абгрунтаваць заканамернасці рознага праламлення рытму Пракоф'ева, увогуле спагадлівы рэцэнзент абвінавацію аўтара ў недаацэнцы выбуховай моцы рытмічнага фактару ў творчасці выдатнага кампазітара нашага стагоддзя.

Такія моманты, няхай у самым малым, але чарговы раз дэманструюць надзённасць збліжэння даследчыкаў музыкі. Так, мы ўсё яшчэ не разумеем адзін аднаго! Але трэба і ўзгадніць пытанні, што здаўна лічацца спрэчнымі, і вырашыць тыя праблемы, у прыватнасці, у тэарэтычным музыказнаўстве, якія пакуль што недастаткова дакладна асэнсаваныя і пастаўленыя.

— Наколькі я разумею, вы закранулі яшчэ адну канфліктную сітуацыю ў музыказнаўстве?

— Так. І звязана яна з вызначэннем саміх прынцыпаў аналізу музыкі.

Вось што, напрыклад, адбываецца, калі музыказнаўца-тэарэтык пачынае аналізаваць фальклорную мелодыю. Першае, што ён робіць,— гэта тэхналагічна рассякае яе на састаўныя элементы. Калі разглядаецца працяглая лірычная песня шырокага дыхання, ён імкнецца высветліць, чым яна адрозніваецца ад старажытных формульных узораў па дыяпазону, ладавай структуры, прыёмах распеву паэтычнага тэксту, расцягванняў працягласцей, што пры гэтым утвараюцца, і г. д. Такі аналіз дае даследчыку вядомую суму канкрэтных фактаў і ў гэтым сэнсе неабходны і карысны. Што ж датычыць уласна мелодыі, дык не толькі яе сутнасць застаецца нераспазнанай, але і сама мелодыя перастае існаваць як цэласны мастацкі феномен, як твор народных спевакоў.

Між тым такі разгорнуты па меладычнаму дыханню напеў працяглай песні нярэдка фарміруецца на аснове зліцця розных песенна-меладычных жанраў. У адных выпадках гэтае зліццё яшчэ недастаткова поўнае і арганічнае, і тады ў напеве зберагаюцца рысы мастацкай вобразнасці жанраў-папярэднікаў, тых, што былі глебай для нараджэння новага, больш складанага мастацкага цэлага. У іншых выпадках узаемапрасякванне такое арганічнае, што ўжо немагчыма падзяліць такія элементы мастацкай тканіны, што ўраслі адзін у адзін. Які з падыходаў можа больш раскрыць мастацкую прыроду лірычнага напеву — паўнакроўнага, жывога? Вылучэнне нейкіх дробязей і супастаўленне іх з пункту гледжання таго, што яшчэ можа быць вымерана, ці распазнанне творчых імпульсаў, якія кіравалі спеваком у яго творчым пошуку? Думаю, што ў самім метадзе аналізу павінен адначасова прысутнічаць і сінтэз. Толькі тады мы здолеем зразумець сапраўдныя эстэтычныя заканамернасці мастацтва.

Якая б ні была складаная праблема аналізу, што не парушае цэласнасці мастацкага твора, а, наадварот, адкрывае магчымасці ўзнаўлення яго ў самім творчым акце, яе вырашыць можна. Практыка сучаснага этнамузыказнаўства дэманструе, што такі цуд не толькі магчымы, але і рэальны. Пацікаўцеся матэрыяламі сімпозіума «Комплексныя даследаванні ў фалькларыстыцы» ці працамі выдатнай даследчыцы беларускага фальклору Зінаіды Мажэйкі, яе кнігамі, зборнікамі, фільмамі. Народнае мастацтва раскрываецца ў іх у самой яго сутнасці, у натуральным і арганічным вырастанні з роднай зямлі, раскрываецца ў сваіх непаўторных асаблівасцях, моцы эмацыянальнага ўздзеяння. Там няма ніякага разбурэння, як няма і прыхарошвання народнага арыгінала. Калі гэта карнавальны святочны смех, як у славутых калядных гульнях паўднёвай Беларусі ці ў паўночных «Цярэшках», дык па напалу ён сягае аргіястычнасці, што ўцягвае ў агульнае кола весялосці ўсіх і ўсё. Калі гэта плач, дык плач цэлай вёскі, такой, як палеская Тонеж. Зімой 1942—1943 гадоў, якраз на каляды, вёска была спалена фашыстамі. У полымі загінула 262 чалавекі. Апісанне штогодняй калектыўнай трызны ля сціплага вясковага помніка даецца з такой сілай, што гэтую старонку кнігі Мажэйкі цытуюць цалкам, у тым ліку і ў замежных выданнях.

— Сапраўды, публіцыстычнасць і дакументальнасць заўсёды былі адным з найбольш моцных бакоў беларускага народазнаўства, музычнага — у прыватнасці. Працы і манаграфіі, песенныя калекцыі, розныя іншыя формы ўзнаўлення народнага музычнага мастацтва актуалізавалі галіну нацыянальнай музычна-фальклорнай класікі, а цяпер яны спрыяюць уключэнню фальклорнай спадчыны ў самыя разнастайныя пласты нацыянальнай культуры. Спецыялісты ўвогуле гавораць пра агульны працэс яе фалькларызацыі. У якой меры вам, Лідзія Саулаўна, уяўляецца арганічным тое праламленне, якое дае фальклорнай мове, яе дыялектам, сюжэтыцы, вобразнасці цяперашняя мастацкая практыка, напрыклад музычна-канцэртная?

— Тое, што музычная этнаграфія дакументальная,— гэта бясспрэчна. Але дакументальнасць бывае вельмі розная. Маркс казаў, што кожная падзея паўтараецца ў гісторыі двойчы: спачатку як трагедыя, потым — як фарс. І хоць гэта было сказана перш за ўсё дзеля развянчання нікчэмнасці Луі-Напалеона ў параўнанні з яго славутым папярэднікам Напалеонам І, прынцыпова Карл Маркс надаваў гэтым словам больш шырокае тлумачэнне. Хочацца ўжыць іх і для характарыстыкі

ўзаемаадносін фальклорнай рэчаіснасці і таго, што больш слушна назваць яе квазідакументальным увасабленнем.

На моду як на залог поспеху часта спадзяюцца ўсе тыя, хто шукае аднаго только поспеху, хто любіць не мастацтва ў сабе, а сябе ў мастацтве. Усялякія ВІА таксама прысягаюць праўдзе жыцця і дэкларуюць ледзь не дакументальнасць творчасці. Аднак якая ж бездань аддзяляе іх ад сапраўднага мастацтва, ад уласна фальклору, які адлюстроўвае жыццё ў арганічных, уласцівых народу мастацкіх формах, што склаліся даўно! Этнамузыказнаўцы якраз і крочаць у кірунку спасціжэння такіх арганічных форм. І гэта тым больш важна, таму што зашмат звычайнай няпраўды напластавалася на сучасную практыку фальклярызавання. З засмучэннем адзначаю, як на паверхню пастаянна ўсплывае не сутнасць, а ўсё тое, што добрыя, разумныя рэжысёры мінулага называлі «грымчык», «прыёмчык», «касцюмчык». Я не маю на ўвазе адну няпраўду ў касцюмах, жэстыкуляцыі, пластыцы, манеры інтанавання, харэаграфіі, дзяжурных усмешак на тварах «фальклярызатараў», якія спяваюць, выконваюць, танцуюць «нібыта фальклор».

Перш за ўсё я кажу пра няпраўду ў разуменні самой песні, якая ва ўмовах свайго другаснага жыцця на сцэнічнай пляцоўцы часам перастае выказваць думкі і пачуцці жывога чалавека, памкненні яго душы, а робіцца нечым толькі знешне абавязковым, умоўным. Пераканана ў тым, што нашы выканаўцы, слухачы, аматары, дзеячы культуры павінны пазнаёміцца з сапраўдным народным мастацтвам, навучыцца падыходзіць да яго на тым узроўні дакументальнасці, на якім вучаць нас бачыць непадробнае Святлана Алексіевіч, Алесь Адамовіч, Данііл Гранін. Трэба жыць жыццём народа, трэба разумець, чаму ў час жніва ў свядомасці, творчай памяці спявачак усплываюць маналогі-роздумы, якія робяцца нашымі выдатнымі па з'асяроджанасці і маральнаму пафасу жніўнымі песнямі. Чаму, скажам, у доўгія зімовыя вечары нараджаліся іншыя песні-роздумы пра долю ці песні-апавяданні пра трагічныя падзеі? А вось на каляды змяняюцца не толькі сюжэты песень, але і сама інтанацыя, характар выказвання, калі ва ўсіх песнях нібы іскрыцца сонца, усё іграе і смяецца, напоўненае карнавалізаваным адчуваннем амбівалентнасці «верху» і «нізу», рэальнага і надзвычайнага, сур'ёзнага і гарэзлівага. Урэшце, трэба разумець, якім чынам гэтая шматвяковая традыцыя адлюстроўваецца ў сучаснай творчасці. Толькі такім чынам мы зможам змагацца з выпустошваннем глыбіннай сутнасці народнага мастацкага арыгінала, зможам вярнуць яму і шчырасць, і напоўненасць, і адпаведную сілу ўздзеяння на слухачоў.

У гэтым плане нам яшчэ шмат чаго не стае, шмат чаго можна жадаць, не ўсё адразу даецца ў рукі. Кіраўнік кожнага калектыву будзе бяссільны перад усім гэтым багаццем — фальклорнай творчасцю, калі толькі яго не падтрымае, не дапаможа яму **вучоны**, даследчык нацыянальнага фальклору. Вызначыць найбольш каштоўнае ў рэпертуары народных спевакоў, дапамагчы асэнсаваць, у чым менавіта заключаецца сувязь з традыцыяй песеннай творчасці, што варта падкрэсліць у сучасным асэнсаванні спадчыны, пазбегнуўшы пры гэтым вульгарызацыі,— усё гэта павінен падказаць даследчык, і менавіта ён. Як у тэорыі, так і ў практыцы мы павінны ісці да вырашэння тых складаных задач, якія ставіць перад намі жыццё фальклору ва ўмовах сучасных горада і вёскі, ва ўмовах НТР. Неабходна не толькі сур'ёзна думаць, шукаць, але мэтанакіравана дзейнічаць і ў гэтым кірунку. І ў першую чаргу — вам, маладым этнамузыказнаўцам!

— Дзякуй, Лідзія Саулаўна! У вашых словах — і наказ, і давер, які, мяркуючы па праблемах, што вы закранулі, абавязвае да многага. Кола пытанняў, якія стаяць перад сучасным этнамузыказнаўствам, не проста шырокае і аб'ёмнае. Яно — шматпланавае. Прычым у такой жа высокай меры, як і само музычнае народазнаўства — фундаментальнае, жывое, бясконца багатае ў сваёй канкрэтыцы. Яно, безумоўна, патрабуе глыбокіх і ўсебаковых даследаванняў, а значыць, як гэта вы неаднаразова падкрэслілі, адпаведных гэтаму даследчыкаў. Яшчэ раз дзякуй за размову!

Яўген Сахута,
кандыдат мастацтвазнаўства

НОВЫ ЎЗРОВЕНЬ СТАРЫХ ТРАДЫЦЫЙ

Некаторыя асаблівасці развіцця сучаснага народнага мастацтва

У сучаснай сацыялістычнай культуры Беларусі народнае мастацтва займае важнае і значнае месца. Павышаецца яго ідэалагічнае значэнне, узбагачаецца сацыялістычны змест, расце мастацкі ўзровень твораў народных майстроў.

Народнае мастацтва ўсё больш актыўна ўваходзіць у наш побыт. У век тэхнічнага прагрэсу, аўтаматыкі, стандартызацыі і уніфікацыі рэчаў прамысловай вытворчасці вырабы народных майстроў, выкананыя ўручную з недарагіх прыродных матэрыялаў, набываюць значэнне унікальных мастацкіх твораў, якія ўносяць у наш побыт духоўны пачатак, надаюць яму цеплыні, непаўторнасці, характэрнага нацыянальнага каларыту.

Рост агульнай культуры, павышэнне матэрыяльнага дабрабыту савецкага народа вызначаюць новыя сучасныя патрабаванні да народных мастацкіх промыслаў. Новы лад жыцця, новыя формы грамадскіх узаемаадносін паміж людзьмі, новыя звычаі і традыцыі патрабуюць стварэння высокамастацкіх узораў у якасці элемента нашага побыту ці памятнага падарунка — сувеніра. Роля апошніх прыкметна ўзрасла, развіццё турызму, культурных узаемаабменаў паміж народамі прад'яўляюць да сувеніраў высокія патрабаванні, якім адпавядаюць творы народнага мастацтва. Далёка за межамі рэспублікі славяцца ўзоры беларускага народнага саломапляцення, івянецкая кераміка, неглюбскія і мотальскія ручнікі.

Зберажэнне і развіццё народнага мастацтва разглядаецца сёння не толькі як важная народнагаспадарчая задача, але і як ідэалагічная праблема, якая мае непасрэдныя адносіны да фарміравання нацыянальных мастацкіх культур. Сучасныя этнакультурныя працэсы, кантакты розных узроўняў паміж народамі СССР садзейнічаюць як узаемаўплыву народных мастацкіх традыцый, так і распаўсюджанню агульных форм мастацкай культуры. У той жа час расце цікавасць да культуры кожнага народа, вывучаюцца, зберагаюцца і развіваюцца лепшыя мастацкія традыцыі, якія садзейнічаюць развіццю прафесійнага выяўленчага мастацтва народаў СССР.

Важную ролю народнага мастацтва і мастацкіх промыслаў у сучаснай сацыялістычнай культуры падкрэслівае пастанова ЦК КПСС 1975 г. «Аб народных мастацкіх промыслах»: «Народнае дэкаратыўна-прыкладное мастацтва, якое з'яўляецца неад'емнай часткай савецкай сацыялістычнай культуры..., актыўна ўплывае на фарміраванне мастацкіх густаў, узбагачае прафесійнае мастацтва і выразныя сродкі прамысловай эстэтыкі»[1]. Гэта важна падкрэсліць, паколькі яшчэ бытуе «тэорыя», што народнае мастацтва — нейкі архаізм, які не адпавядае патрабаванням сучаснасці, што ў будучым і народнае мастацтва, і мастацкія промыслы будуць выцеснены прамысловай вытворчасцю.

Пастанова не толькі абвяргае памылковасць такіх меркаванняў, але і вылучае адначасова шэраг прынцыпова новых, праграмных пытанняў, важных для абгрунтавання эстэтычнага і эканамічнага статуса народнага мастацтва. Яна ўскрывае недахопы, якія перашкаджаюць плённаму развіццю народнага мастацтва ў сістэме сучасных мастацкіх промыслаў, перш за ўсё — недаацэнку ідэйнай і мастацкай ролі народнага мастацтва ў сучаснай сацыялістычнай культуры. Адсюль — недаацэнка спецыфікі творчай працы народнага майстра, прыраўноўванне народнага промыслу да дзейнасці прамысловых прадпрыемстваў. Такая памылковая практыка наносіць непапраўную шкоду народнаму мастацтву.

Пасля прыняцця пастановы ЦК КПСС прайшло больш дзесяці гадоў. У галіне тэорыі і практыкі народнага мастацтва і мастацкіх промыслаў ёсць шмат дасягненняў, у тым ліку і ў Беларусі. Распрацаваны многія важныя пытанні тэорыі і гісторыі народнага мастацтва, ёсць прыкметныя зрухі ў сферы мастацкіх промыслаў рэспублікі.

Тым не менш вырашаны далёка не ўсе праблемы. Больш таго, асобныя з іх выявіліся яшчэ больш выразна. Заняпалі некаторыя традыцыйныя віды народнага мастацтва. Стан мастацкіх промыслаў не адпавядае ролі, якую яны павінны выконваць у нашым жыцці. У характары іх арганізацыі паглыбіліся некаторыя негатыўныя тэндэнцыі.

Старажытныя салярныя знакі ў сучасным архітэктурным дэкоры страцілі ахоўную функцыю, але выконваюцца па традыцыі, з дэкаратыўнымі мэтамі. (Франтон. 1970-ыя гг. Столінскі раён, в. Альманы).

Адна з прычын такога становішча — адсутнасць грунтоўных даследаванняў пра сучасны стан, тэндэнцыі і праблемы развіцця народнага мастацтва і мастацкіх промыслаў рэспублікі. Лёс беларускай мастацтвазнаўчай навукі склаўся так, што даследчыкі працуюць пераважна ў сферы гісторыі мастацтва Беларусі. Праблемы сучаснага народнага мастацтва і мастацкіх промыслаў уздымаюць галоўным чынам эпізадычныя публікацыі ў перыядычным друку, прычым нярэдка ім не хапае моцнага тэарэтычнага грунту. Недастатковая распрацаванасць пытанняў метадалогіі часам скіроўвае развіццё промыслаў і асобных відаў народнага мастацтва не ў належнае рэчышча.

Паспяховае вырашэнне практычных пытанняў развіцця сучаснага народнага мастацтва як важнай часткі сацыялістычнай культуры залежыць ад тэарэтычнага вызначэння яго характару, сутнасці, спецыфікі, асаблівасцей як у ранейшы перыяд, так і ў нашы дні. Неабходнасць такой пастаноўкі задачы выклікана тым, што за апошнія дзесяцігоддзі, нягледзячы на значнае развіццё тэарэтычнай думкі ў галіне народнага мастацтва, сярод даследчыкаў няма адзінства ў гэтых пытаннях, што ідзе не на карысць і тэорыі, і практыцы.

У 50-ыя — 60-ыя гг. слабасць мастацтвазнаўчай думкі выклікала аднабаковы падыход да народнага мастацтва як мастацтва мінулага, якому няма месца ў сучасную эпоху навукова-тэхнічнай рэвалюцыі і якое павінна прыстасоўвацца да сучасных патрабаванняў. Прапагандавалася зліццё адных форм народнага мастацтва з прамысловасцю, другіх — з прафесійным і самадзейным мастацтвам. Творчасць асобных народных майстроў прыраўноўвалася да дзейнасці прафесійных мастакоў, адсюль — насаджэнне станковых форм, тэм і сюжэтаў, асаблі-

Сучаснаму народнаму мастацтву ўласціва тэндэнцыя да ўскладнення форм вырабаў, росту дэкаратыўнасці, насычанасці каларыту, што часам можа нават пераходзіць у стракатасць, пампезнасць, бутафорнасць, як у некаторых узорах саломапляцення.

Керамічныя вырабы побытавага прызначэння, што яшчэ вырабляюцца ў некаторых ганчарных цэнтрах, паралельна з асноўнай выконваюць сёння і не ўласцівую ім калісьці функцыю аздаблення інтэр'ера. Гэта датычыць, напрыклад, чорнагланцаванай керамікі І. і П. Шопікаў з Поразава, якую нярэдка спецыяльна купляюць з дэкаратыўнымі мэтамі.

ва ў 50-ыя гг. Ярка выяўленая функцыянальнасць і утылітарнасць прамысловых вырабаў пачатку 60-ых гг. перайшла і на творы народных майстроў, што было асабліва прыкметна ў практыцы промыслаў, арганізаваных на дзяржаўнай аснове [2]. Усе гэтыя крайнасці атрымалі сваё тэарэтычнае абгрунтаванне.[3]

Сёння мы не можам не адзначыць, наколькі памылковымі і ў некаторых выпадках шкоднымі былі многія з гэтых сцвярджэнняў. Нягледзячы на значны навукова-тэхнічны ўзровень сучаснага грамадства, народнае мастацтва не знікла, не злілося з прамысловасцю, прафесійнай і самадзейнай творчасцю. Яно прадаўжае сваё развіццё, захоўваецца яго значэнне як самастойнай часткі нашай культуры. Прыкметна расце цікавасць да яго традыцыйных відаў, вядуцца пошукі ў галіне адраджэння страчаных традыцый, нанова адкрываецца мастацкая каштоўнасць народнай творчасці. Як выявілася, народнае мастацтва «здольна функцыяніраваць у жыцці грамадства па-за сінхроннай залежнасцю ад узроўню яго эканамічнай і тэхнічнай магутнасці».[4]

Адначасова такія тэарэтычныя і практычныя зрухі ярка пацвердзілі той бясспрэчны факт, што да вывучэння і ацэнкі розных аспектаў сучаснага народнага мастацтва нельга падыходзіць са старымі меркамі. Народнае мастацтва сённяшніх дзён — складаная, неаднародная, шматаспектная з'ява, не заўсёды раўназначная творчасці народа мінулых часоў. Змяніліся яго функцыі, месца і роля ў жыцці грамадства, што не магло не паўплываць на сам яго характар.

Адны віды народнага мастацтва, звязаныя са старым побытам (саматканая вопратка, набойка, самаробная мэбля, прылады працы і інш.) канчаткова адышлі ў мінулае, другія прадаўжаюць сваё развіццё, хоць і на новай аснове. Узнікаюць новыя арганізацыйныя формы бытавання народнага мастацтва, выпрацоўваюцца іншыя мастацкія нормы, пашыраецца дыяпазон творчасці народных майстроў, мяняецца іх светапогляд. Усё гэта надае сучаснаму народнаму мастацтву новыя якасці, якія, з аднаго боку, сведчаць пра цесную сувязь са шматвяковай культурай народа, з другога — арганічна ўплятаюцца ў дасягненні сучаснага мастацтва Беларусі.

Характар гэтага працэсу вызначаецца прыкметнай неаднароднасцю. У першае пасляваеннае дзесяцігоддзе назіраецца інтэнсіўнае адраджэнне традыцыйнага народнага мастацтва і мастацкіх промыслаў, паколькі разбураная вайной прамысловасць яшчэ не магла забяспечыць насельніцтва неабходнымі бытавымі і мастацкімі рэчамі. Актыўная адбудова пасляваеннай вёскі, рост дабрабыту народа выклікалі патрэбу ў мастацкіх вырабах, якімі можна было б аздобіць побыт. Набывае пашырэнне архітэктурны дэкор, дасягае росквіту мастацкі роспіс па дрэве, палатне, шкле, шырока развіваецца вышыўка. У многіх рэгіёнах рэспублікі узніклі нават даволі значныя промыслы, як, напрыклад, па роспісу дываноў — на Віцебшчыне, куфроў — на Брэсцкім Палессі [5].

У пачатку 60-ых гг. народнае мастацтва перажыло перыяд, характэрны для прафесіянальнага дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва з яго імкненнем да знарочыстай функцыянальнасці і бездэкорнасці. Тэндэнцыі прафесійнага дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва механічна пераносіліся на народнае мастацтва. Уласцівае яму імкненне да дэкаратыўнасці прызнавалася несучасным, неадпаведным патрабаванням новага жыцця. Народнае мастацтва ў сваім традыцыйным выглядзе аб'яўлялася састарэлым, архаічным. Да таго ж адроджаная прамысловасць насыціла побыт неабходнымі утылітарна-мастацкімі рэчамі, што вырашыла лёс некаторых відаў і жанраў народнага мастацтва. У пачатку 60-ых гг. канчаткова заняпалі промыслы па размалёўцы куфроў і дываноў, што перажылі кароткі росквіт у папярэдні перыяд, моцна скарацілася ткацтва, перасталі працаваць многія ганчарныя цэнтры.

Тэндэнцыя функцыянальнасці і бездэкорнасці, характэрная для прафесійнага дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, аказалася кароткачасовай. У хуткім часе яна змянілася перавагай дэкаратыўнага пачатку над утылітарным і нават адкрытым адмаўленнем ад практычнага прызначэння прадметаў. Гэта аказалася надзвычай сугучным тым тэндэнцыям, якія характэрны для сучаснага народнага мастацтва і якія зноў вяртаюць яго ў наш побыт.

На першы погляд адзначаныя рысы народнаму мастацтву як быццам неўласцівыя. Сапраўды, колішнія творы народных майстроў мелі пераважна функцыянальнае прызначэнне. Утылітарнасць і практычнасць іх ставілася поруч з мастацка-эстэ-

Творчасць ганчара А. Пракаповіча з Івянца хаця і вызначаецца яркай індывідуальнасцю, але грунтуецца на аснове мясцовых традыцый, таму, несумненна, адносіцца да народнага мастацтва.

тычнымі якасцямі, якія адлюстроўвалі мастацкія густы народа, яго разуменне прыгажосці, светапогляд. Эвалюцыя вобразнасці адбывалася павольна, амаль непрыкметна, новае паступова зараджалася ў нетрах традыцыйнага. Народныя майстры былі цесна звязаны з мясцовай школай народнага мастацтва, іх імправізацыі ў галіне форм і дэкору грунтаваліся на глебе шматвяковых традыцый.

Наш час з яго карэннымі зменамі ў побыце, эканоміцы, свядомасці не мог не паўплываць на характар народнага мастацтва. На нашых вачах знікае побыт, які стварыў народнае мастацтва. Адпала практычная, бытавая патрэба ў многіх творах народных майстроў: адзенні, мэблі, посудзе, прыладах працы. Адыходзіць у мінулае і відазмяняецца асяроддзе, з якім было звязана бытавое мастацтва. Таму тыя яго віды, дзе пераважала утылітарнасць і функцыянальнасць вырабаў, трацяць у сучасным побыце сваё значэнне. На першае месца вылучаюцца тыя якасці народнага мастацтва, якія раней мелі падпарадкаванае значэнне: дэкаратыўная выразнасць вырабаў, іх ярка выяўленае мастацкае прызначэнне. Пераважнай становіцца духоўная, эмацыянальна-эстэтычная функцыя. Назіраецца ўзмацненне дэкаратыўнага пачатку ў многіх творах народнага мастацтва, адметнай рысай іх становіцца насычаны каларыт, ускладненне форм, часта не звязаных з утылітарнымі патрэбамі.

Многія віды народнага мастацтва арыентуюцца сёння не столькі на сельскага, колькі на гарадскога спажыўца. Так, напрыклад, традыцыйны ганчарны посуд, трапіўшы ў рукі аматара народнага мастацтва, скарыстоўваецца не для бытавых мэт, а як упрыгожанне інтэр'ера. Гліняная цацка страціла функцыю дзіцячай забаўкі, стала мастацкім творам і сувенірам. Такую ж ролю выконваюць тканыя, вышываныя, вязаныя рэчы. У апошні час, літаральна на нашых вачах, пашырэнне і ў вёсцы, і ў горадзе набыў такі від народнага мастацтва, як стварэнне разнастайных дыванкоў, дарожак, звязаных ці сплеценых з розных адыходаў тэкстыльных матэрыялаў альбо пашытых з кавалачкаў тканін у тэхніцы аплікацыі. У многіх рэгіёнах выпрацаваліся нават свае каларыстычныя і кампазіцыйныя асаблівасці гэтых твораў.

Асабліва ярка усведамленне мастацкай, духоўнай значнасці народнай творчасці праяўляецца ў апошняе дзесяцігоддзе, калі інтэнсіўнае насычэнне сучаснага побыту масавымі стандартнымі рэчамі выклікала натуральнае імкненне нейкім чынам «ажывіць» побыт, надаць яму цеплыні і непаўторнасці. «Чалавецтва не паспела пазбавіцца, здавалася б, асуджанай на пагібель галіны сваёй культуры, як тут жа адчула вострую патрэбу ў ёй» — адзначае А. Канцэдыкас [6].

Дзякуючы натуральнаму, актывізаванаму ў сучасных умовах шырокаму імкненню народных майстроў да новых форм, сюжэтаў, відаў дэкору значна ўзмацнілася тэндэнцыя абнаўлення. «Традыцыі становяцца больш энергічнымі ў сваім развіцці,— заўважае В. Васіленка.— Нараджаецца новае, але абавязкова выцякаючае з традыцый. Раней традыцыя была выражэннем пэўнага мясцовага, чыста сялянскага светапогляду. Цяпер яна, прадаўжаючы існаваць у змененым выглядзе, набывае большую шырыню, пашыраецца яе змястоўнасць»[7]. Гэта ж адзначае і Г. Вагнер: «Рэвалюцыйныя пераўтварэнні ў народным жыцці, несумненна, унеслі істотныя змены ў народную філасофію, а значыць, і ў семантыку народнага мастацтва. Свет старых, землеробчых вобразаў адмірае. Але ж адмірае толькі знешняя форма ўяўленняў, ды не самі ўяўленні пра адвечны парадак і гармонію Прыроды. Такія фундаментальныя ўяўленні наогул не могуць памерці, наадварот, яны моцна ўваходзяць у светапогляд, пераўтвараючыся з інтуітыўных ва ўсвядомленыя»[8]. Сказанае можна аднесці да традыцыйнай геаметрычнай вышыўкі ці трохгранна-выемчатай разьбы з яе салярнымі матывамі, якія і сёння пашыраны ў беларускім народным мастацтве, але страцілі сваю старажытную магічную функцыю.

Адна з асноўных асаблівасцей традыцыйнага народнага мастацтва — у яго калектыўнасці, якая разумеецца не столькі як характар арганізацыі працы народных майстроў у калектыве, колькі як эстэтычная катэгорыя, сукупнасць пэўных ідэйна-мастацкіх прыкмет, характэрных для народнай творчасці ў цэлым [9] і народнага мастацтва ў прыватнасці. «Сялянскае мастацтва — калектыўнае мастацтва,— пісаў у свой час заснавальнік навукі пра народнае мастацтва В. Воранаў.— Усё фармальнае багацце яго стваралася шляхам пастаянных паўтораў; павольнае накапленне перафразіровак, дапаўненняў, паправак, змен — непрыкметных і роднасных варыяцый і адбіткаў мастацкага густу і майстэрства — прыводзіла да стварэння моцных, вынашаных, правераных, крышталізаваных форм. Удалае і арыгінальнае, прыўнесенае ў мастацтва індывідуальнай лоўкасцю і вострай зоркасцю, прывівалася, развівалася і прыводзілася ў закончаную форму; выпадковае, неталенавітае і надуманае не вытрымлівала далейшай калектыўнай праверкі, адпадала і знікала»[10].

Калі разумець калектыўнасць народнага мастацтва менавіта як эстэтычную катэгорыю, як сукупнасць калектыўнага вопыту многіх пакаленняў майстроў, спосаб захавання і перадачы традыцый, то адсюль вынікаюць два важныя палажэнні. Першае: носьбітам калектыўнага можа быць і адзінкавы майстар, калі ён захоўвае і прадаўжае мясцовыя традыцыі рамяства. Такой калектыўнасцю вызначаецца, напрыклад, творчасць ганчароў А. Такарэўскага, І. Шопіка, Ф. Вашчылы, лозапляцельшчыка В. Сташкевіча, саломапляцельшчыкаў Саламянкаў, М. Кулака, разьбяроў А. Пупко, В. Альшэўскага, П. Гладзікавай, ткачых Т. Місевіч, М. Ярмак, Д. Буй і многіх іншых носьбітаў калектыўнага вопыту ў канкрэтнай галіне народнага мастацтва [11]. Другое: калектыўнасць і сёння з'яўляецца вызначальнай адзнакай народнага мастацтва. Такое прынцыпова важнае метадалагічнае вызначэнне дазваляе адрозніваць калектыўную творчасць народных майстроў ад індывідуалізаванай дзейнасці самадзейных мастакоў, для якіх галоўным з'яўляецца не захаванне і прадаўжэнне традыцый, а выяўленне індывідуальнага таленту і густу.

Гэта асабліва важна адзначыць у сувязі з тым, што ў сучасным народным мастацтве надзвычай узрасла роля творчай асобы. Такія з'явы адзначаліся і раней. Можна згадаць, напрыклад, творчасць майстрыхі па роспісу сюжэтна-тэматыч-

«Апостал Пётр» з в. Забалаць Воранаўскага раёна (канец XIX ст., Дзяржаўны мастацкі музей БССР) — узор традыцыйнай народнай драўлянай скульптуры.

Традыцыйная аснова адчуваецца ў многіх творах І. Супрунчыка з в. Цярэблічы Столінскага раёна, таму іх можна адносіць да сучаснага народнага мастацтва.

ных дываноў А. Кіш са Случчыны, каваля П. Багрыма з Крошына Баранавіцкага раёна, майстроў па вырабу фігурных гліняных пасудзін І. Азарэвіча з Докшыцаў, І. Ялака з Міра, разьбяра-скульптара М. Гарбацэвіча з Мірацічаў Карэліцкага раёна і інш.[12] Сёння ж гэтая рэдкая, нетыповая калісьці з'ява стала масавай, вызначальнай для сучаснага народнага мастацтва. «Калі нават на ранніх стадыях у гісторыі фальклору роля асабістай творчасці відавочная, няма нічога дзіўнага ў тым, што асабістая ініцыятыва ў сучаснай народнай творчасці яшчэ больш прыкметная»,— адзначае даследчык фальклору В. Гусеў [13].

Не з'яўляецца сёння вызначальнай прыкметай пражыванне народных майстроў у сельскай мясцовасці, сувязь іх з сельскай гаспадаркай. Многія вядомыя народныя майстры перасяліліся ў буйныя гарады; атрымалі статус гарадоў некаторыя былыя паселішчы паўгарадскога тыпу. Так, з Брэстам звязана асноўная частка жыцця саломапляцельшчыцы В. Гаўрылюк. Найбольш актыўны творчы перыяд лозапляцельшчыка В. Сташкевіча і разьбяра В. Альшэўскага прыпадае на час іх жыцця ў Мінску. У Баранавічах працуюць саломапляцельшчыкі Саламянкі, у Гродне — лозапляцельшчык Н. Ліцюк. Крычаў, Касцюковічы, Гарадок, Глыбокае яшчэ нядаўна былі значнымі ганчарнымі цэнтрамі. Вядома, змена асяроддзя ў большай ці меншай ступені ўплывае на творчасць майстроў. І хоць у большасці выпадкаў яны (асабліва прадстаўнікі старэйшага пакалення) імкнуцца абапірацца на засвоены багаж традыцый, але ж не могуць пазбегнуць і новых уплываў.

Асабістыя кантакты, сучасныя сродкі масавай інфармацыі, удзел у выстаўках, міграцыя вядуць да знікнення рэгіянальнай замкнёнасці. Майстры абменьваюцца вопытам, навыкамі рамяства, пераймаюць лепшыя дасягненні калег. Гэтая ў цэлым станоўчая з'ява, якая ўзбагачае народнае мастацтва, утрымлівае і небяспеку страты мясцовай своеасаблівасці, у першую чаргу ў творчасці маладых майстроў, слабей звязаных з традыцыямі. Яны ўжо не адчуваюць унутранай патрэбы працаваць у межах ранейшай стылістыкі, таму ў іх творчасці так часта заўважаюцца праявы самадзейнасці.

Для майстроў старэйшага пакалення, нават з вельмі ярка выяўленай індывідуальнасцю, імправізацыйнасць грунтуецца на аснове традыцыі, якая жывіць іх творчасць нават пры самых смелых пошуках. У іх творах — чыста народнае разуменне простай, абагульненай формы, прымяненне мінімальных выяўленчых сродкаў, скарыстанне колішніх тэхнічных прыёмаў і спосабаў апрацоўкі матэрыялу. Гэтыя асаблівасці аб'ядноўваюць творчасць такіх, здавалася б, розных і непадобных майстроў, як ганчары М. Звярко, А. Пракаповіч (Івянец), А. Такарэўскі (Пружаны), М. Сіманькоў (Дуброўна), А. Траяноўскі (Бабінавічы Лёзненскага раёна), хоць яны прадстаўляюць розныя ганчарныя цэнтры з ярка выяўленым мясцовым характарам. Тое ж можна сказаць пра пляцельшчыкаў М. Кулака (Петрыкаў), Н. Ліцюка (Гродна), В. Гаўрылюк (Брэст), разьбяроў А. Пупко (Івянец), В. Альшэўскага (Мінск), ткачых М. Сасонку (Івянец), Г. Паляшчук (Макраны Капыльскага раёна), Т. Дзеранок, М. Каўтунову (Неглюбка Веткаўскага раёна) і інш.

Калі іх творчасць без сумненняў можна адносіць да на-

Добра скампанаваныя, умела, віртуозна выкананыя работы А. Вінярскага з традыцыямі звязаны ўсё ж чыста знешне. Тут адчуваецца яўнае перайманне манеры і стылістыкі прафесійнага мастацтва.

У многіх творах А. Рабцава (Гомель) адчуваюцца народныя традыцыі, але іх засваенне — яўна механічнае, дэкор часта не звязаны з формай, рыхлы, выпадковы і мае прыкметы самадзейнасці. Гэта ж датычыць і творчасці многіх іншых сучасных разьбяроў, асабліва маладых.

роднай, то куды больш складанае пытанне з маладымі майстрамі, якія слабей звязаны з традыцыямі і праяўляюць большую свабоду ў імправізацыі. Часта размежаваць творчасць народных майстроў і самадзейных мастакоў бывае вельмі цяжка, недарэмна ў рэспубліцы іх выстаўкі ў апошні час праводзяцца разам — пад шыльдай «Народнае мастацтва і самадзейная творчасць».

Справа ўскладняецца тым, што для сучаснага народнага мастацтва характэрна яшчэ адна асаблівасць: імкненне да станковых відаў творчасці. Выклікана гэта рознымі прычынамі: стратай многімі вырабамі утылітарных, практычных функцый, актыўным зваротам майстроў да шырокага кола новых сюжэтаў, імкненнем іх да раскрыцця больш разнастайных сувязей з жыццём, адлюстравання жывой рэчаіснасці. Гэта больш збліжае народнае мастацтва з самадзейнасцю, часта робіць нават цяжкім канкрэтнае аднясенне дзейнасці некаторых майстроў да таго ці іншага віду творчасці.

Пытанне суадносін народнага мастацтва і самадзейнасці досыць спрэчнае, сярод вучоных да гэтага часу няма поўнага адзінства. Асаблівым разнабоем, як ужо падкрэслівалася, вызначалася навуковая думка 50-ых — 60-ых гадоў. Гэта нанесла прыкметную шкоду развіццю многіх відаў традыцыйнага народнага мастацтва, калі народным майстрам навязвалася сюжэтная тэматыка, прапагандавалася бездэкорнасць, адмаўляліся традыцыі і лакальныя асаблівасці. «Такое становішча,— адзначае М. Някрасава,— стварылася з-за нераспрацаванасці многіх канкрэтных праблем народнага мастацтва. Яшчэ нядаўна ў шматлікіх дыскусіях, якія запаўнялі старонкі нашых часопісаў, даводзілася адстойваць народнае мастацтва не толькі як духоўную культуру, але і як самастойны тып мастацкай творчасці»[14]. Так, некаторыя даследчыкі адносяць да сучаснага народнага мастацтва ўсе віды непрафесійнай дзейнасці: творчасць калгаснікаў, рабочых, служачых [15].

І ўсё ж большасць вучоных (М. Някрасава, Г. Вагнер, В. Васіленка, Т. Багатыроў і інш.) справядліва выступае супраць неправамернага змешвання паняццяў «народнае мастацтва» і «самадзейнасць» і вылучае пры гэтым шэраг вызначальных прыкмет, якія ў агульных рысах зводзяцца да наступнага: народнае мастацтва як мінулага, так і сучаснасці вызначаюць традыцыйнасць і калектыўнасць творчасці. Пры вызначэнні паняцця «народны майстар» М. Някрасава вылучае такія найбольш характэрныя яго адзнакі:

1) творчасць народнага майстра рэгулюецца законам калектыўнасці, г. зн. яна абавязкова адпавядае нормам, прынцыпам школы; традыцыі зацвярджаюцца калектывам;
2) вызначаецца культурнай пераемнасцю;
3) развіваецца ў калектыўнай творчай садружнасці індывідаў, якія належаць да той ці іншай супольнасці, заўсёды ў захаванні адзінства індывідуальнага і калектыўнага;
4) прадстаўляе школу народнага майстэрства, высокую прафесійнасць не толькі ў рамках той ці іншай школы, але і мастацкай сістэмы народнага мастацтва;
5) ажыццяўляецца на аснове вядомых узораў і матываў;
6) скарыстоўвае метад вар'іравання;
7) мае ацэначную каардынату як у стварэнні твора, так і для яго спажыўца;
8) выступае ад імя школы як носьбіт традыцыі і пэўнай мастацкай сістэмы[16].

У адрозненне ад народнага майстра самадзейны мастак, па вызначэнню Г. Вагнера, «не звязаны ніякімі правіламі і традыцыямі. У гэтым сэнсе прынцып «ствараю як хачу», непрымальны для традыцыйнага народнага майстэрства, для самадзейнага мастака зусім прымальны і нават законны. У якасці крытэрыяў творчасці тут выступае не адпаведнасць канону, а штосьці зусім некананічнае, але надзеленае рысамі мастацкасці. Самадзейнасці адпавядае і асобны від ацэнкі. Гэта не ўнут-

рыбытавая (публічная), не агульнанародная ацэнка, а сама-ацэнка».[17] Такім чынам, асноўным крытэрыем вызначэння народнага мастацтва і самадзейнасці з'яўляюцца адносіны да традыцый, арганічнасць іх сплаву з уласным сучасным светаўспрыманнем майстра.

Здавалася б, вызначэнне мяжы паміж народным мастацтвам і самадзейнасцю мае чыста навуковае, тэарэтычнае значэнне. Ва ўсякім разе многія даследчыкі, якія займаюцца гэтым пытаннем, звычайна абмяжоўваюцца канстатацыяй, што змешванне паняццяў шкодзіць абодвум відам мастацкай творчасці, уносіць тэарэтычную блытаніну. У лепшым выпадку называецца шкода для працэсу арганізацыі выставак і экспазіцый музеяў, развіцця промыслаў, эстэтычнага выхавання[18].

Сапраўды, тэарэтычная нераспрацаванасць пытання загана сказваецца на практыцы арганізацыі выставак, што ўжо адзначалася. Прычым характэрна гэта не толькі для рэспублікі, але і ў цэлым для краіны. Так, па выніках I Усесаюзнага фестывалю самадзейнай творчасці працоўных званні лаўрэатаў атрымалі такія вядомыя, несумненна народныя майстры, як ганчары А. Такарэўскі і М. Звярко, разьбярка П. Гладзікава, ткачыхі Г. Паляшчук, М. Каўтунова, Е. Сугроб, саломапляцельшчыкі Саламянкі, В. Гаўрылюк і інш.

Магчыма, для народных майстроў у гэтым змешванні паняццяў асаблівай бяды няма. Горш у адваротным выпадку — калі яўную самадзейнасць выдаюць за народнае мастацтва. Можна прывесці нямала прыкладаў, калі самадзейны мастак ці так званы «ўмелец», які дзякуючы некампетэнтным ацэнкам сваёй творчасці залічвае сябе да народных майстроў, патрабуе адпаведных адносін, імкнецца карыстацца прывілеямі, якія прадастаўляюць урадавыя пастановы народным майстрам. Так, пастанова ЦК КПСС 1975 года «Аб народных мастацкіх промыслах» ясна ўказвае: цэнтральная фігура народнага мастацкага промыслу — патомны народны майстар. Няцяжка ўявіць тую шкоду, якую можа прынесці промыслу такая «цэнтральная фігура» ў асобе звычайнага аматара-ўмельца ці самадзейнага мастака. Такім чынам, размежаванне паняццяў мае не толькі навуковае, тэарэтычнае, але і практычнае значэнне.

Як відаць, сучаснае народнае мастацтва — з'ява складаная, неадназначная, часам досыць супярэчлівая. Але адно застаецца несумненным: імкненне да творчасці было ўласціва не толькі мінуламу, але характэрна і для сучаснасці. Хаця ўмовы нашага жыцця змянілі характар і асаблівасці многіх відаў творчасці, народнае мастацтва жыве і развіваецца, складаючы арганічную і неад'емную частку сучаснай сацыялістычнай культуры.

---

[1] Правда, 1975, 27 февраля.

[2] Дзейнасць промыслаў, арганізаваных на дзяржаўнай аснове, тут не разглядаецца, яна патрабуе асобнага грунтоўнага аналізу. Часткова іх стан і праблемы закрануты ў артыкулах аўтара «Сучасныя мастацкія промыслы» // Мастацтва Беларусі. 1983. № 11; «Изобилие... не в радость» // Народное хозяйство Белоруссии. 1985, № 1.

[3] Праблемы «Лёс народнага мастацтва», «Ці быць арнаменту?» і інш. шырока абмяркоўваліся ў дыскусіях на старонках часопіса «Декоративное искусство СССР» у 1959, 1960, 1961, 1964, 1972 гг.

[4] Некрасова М. Актуальные проблемы теории и практики народного искусства в свете постановления ЦК КПСС «О народных художественных промыслах» // Проблемы народного искусства. М., 1982. С. 10. Гэты аспект разгледжаны ў артыкуле К. Макарава «Аб суіснаванні і ўзаемадзеянні розных тыпаў мастацкай творчасці ў век НТР» у тым жа зборніку.

[5] Гл.: Сахута Е. Расписные ковры Витебщины // Декоративное искусство СССР. 1984, № 12; яго ж: Народное искусство и художественные промыслы Белоруссии. Мн., 1982. С. 65—75.

[6] Канцедикас А. Искусство и ремесло. М., 1977. С. 59.

[7] Василенко В. М. Из выступлений участников конференции // Декоративное искусство СССР. 1976, № 7. С. 3.

[8] Вагнер Г. Трудности истинные и мнимые // Декоративное искусство СССР. 1973, № 7. С. 38.

[9] Гусев В. Эстетика фольклора. Л., 1967. С. 193.

[10] Воронов В. О крестьянском искусстве. Избранные труды. М., 1972. С. 38.

[11] Тут не называюцца майстры, якія працуюць у сістэме мастацкай прамысловасці, паколькі калектыўнасць творчасці на прамысловым прадпрыемстве набывае іншы, больш канкрэтны сэнс.

[12] Гл.: Сахута Я. Жырандоль Паўлюка Багрыма // Мастацтва Беларусі, 1986, № 3; яго ж: Народное искусство и художественные промыслы Белоруссии. С. 70—74.

[13] Гусев В. Эстетика фольклора. С. 208.

[14] Некрасова М. Народное искусство как часть культуры. М., 1983. С. 17.

[15] Зубова Т. О границах понятия народного искусства // Декоративное искусство СССР. 1973; № 8. С. 27. У свой час гэтая памылковая тэорыя паўплывала і на аўтара (гл.: Сахута Я. Беларускае народнае мастацтва. Мн., 1980. С. 8).

[16] Некрасова М. К вопросу о понятии «народный мастер». О природе его творчества // Народные мастера. Традиции, школы. М., 1985. С. 17.

[17] Вагнер Г. О соотношении народного и самодеятельного искусства // Проблемы народного искусства. М., 1982. С. 52.

НЕЧАКАНЫЯ ПАВАРОТЫ ЧОРНАГА ДЫСКА

Наш карэспандэнт Дзмітрый Падбярэзскі гутарыць з дырэктарам Беларускага Дома грампласцінак Валерыем Барысавічам Тоўсцікам

— Валерый Барысавіч! Калі ласка, некалькі слоў пра тое, што ўяўляе сабой Беларускі Дом грампласцінак...

— Беларускі Дом грампласцінак прадстаўляе Усесаюзную фірму «Мелодыя» ў Беларусі. Мы атрымліваем прамой пастаўкай усе грампласцінкі і магнітафонныя касеты, што прыходзяць у Беларусь, фарміруем заказы, якія даюць нам гандлёвыя арганізацыі рэспублікі, і перадаём іх на заводы. У сваю чаргу, заводы пастаўляюць нам прадукцыю згодна дагаворам. Галоўная мэта дзейнасці Беларускага Дома грампласцінак — увасабленне ў жыццё двух напрамкаў, па якіх працуе фірма «Мелодыя». Па-першае, гэта распаўсюджанне грамзапісаў і касет сярод насельніцтва рэспублікі, оптавая пастаўка прадукцыі ўсім гандлюючым арганізацыям БССР, арганізацыя ўзорнага рознічнага гандлю ў Мінску. І па-другое — шырокая рэклама і прапаганда лепшых музычных, літаратурна-мастацкіх і грамадска-палітычных твораў савецкай і сусветнай культуры, пастаянная метадычная дапамога дамам і палацам культуры, навучальным, дашкольным установам, упраўленням культуры, гандлю, музычнай грамадскасці рэспублікі і Мінска. Пастаўкі грампласцінак нам ажыццяўляюць Апрэлеўскі, Ленінградскі, Ташкенцкі (зрэдку) і Рыжскі заводы, Маскоўскі доследны завод грамзапісу. Касеты дасылаюць з Таліна, Баку, Рыгі. Штогод мы атрымліваем прыблізна чатыры мільёны грампласцінак.

— Можа, перш-наперш закранем пытанні гандлю? Што сёння ў гэтай справе задавальняе вас, а што — не і чаму?

— У першую чаргу нас хвалюе фарміраванне заказаў. Дом працуе па заказах гандлюючых арганізацый і перадае іх на

заводы. Аднак вось у чым загвоздка: гандаль часта дасылае нам заказы з вялікім спазненнем ці ўвогуле не дасылае. Таму мы вымушаны фарміраваць заказы фірме на аснове агульнага запатрабавання на тыя або іншыя запісы. Безумоўна, здараюцца памылкі. Часцей за ўсё заказы гандлю складаюць некампетэнтныя людзі, якім усё роўна — грампласцінкі ці, скажам, цвікі. Таму заказы — а такое здараецца таксама надзвычай часта — не ўзгадняюцца з органамі культуры на месцах.

— Прабачце, але пра якія грампласцінкі ідзе гаворка: пра тыя, што выпушчаны ўжо, ці пра тыя, выпуск якіх толькі аб'яўлены «Мелодыяй»?

— І пра тыя, і пра другія. Летась мы пайшлі на эксперымент, поспех якога пацвердзіла практыка. Як толькі ў Маскве пройдзе тыражная камісія і тая або іншая пласцніка прапануецца да выдання, мы ўсім гандлюючым арганізацыям разам з тэматычнымі заказамі, якія дасылаюць заводы, у абавязковым парадку накіроўваем спіс навінак, якіх яшчэ няма ў заказах, тых, што толькі намячаюцца да выдання.

Але вымушаны паўтарыць: гандлюючыя арганізацыі складаюць заяўкі неахайна, яны ўвогуле баяцца грампласцінак, «далікатнага», згадзіцеся, тавару, ведаюць толькі Пугачову, Лявонцьева, Антонава і не больш. І калі бачаць у спісе менш вядомыя імёны. назвы, як хоць бы «Аўтограф» (пра класічную музыку маўчу ўвогуле!), заказаць імкнуцца як мага менш ці проста адмовіцца. Што такое, напрыклад, для Барысава 100-200 штук пласцінак групы «Дыялог»? Нічога! Кропля ў моры! Гандаль у нечым таксама можна зразумець: браць, не ведаючы што, не хочацца. Аднак ёсць і іншы бок справы: попыт на грамзапісы на месцах не вывучаецца, гандаль не арыентуецца, што патрэбна пакупнікам. Але ж і Дому грампласцінак ад гэтага працаваць не лягчэй!

Вось і атрымліваецца: многія грампласцінкі, на якія існуе попыт, гандлем не заказваюцца і, такім чынам, не трапляюць у магазіны.

Праўда, казаць, што попыт зусім не вывучаецца, нельга. Але ўсё гэта можна назваць толькі патугамі, вартымі жалю. Вывучэнне попыту пакупнікоў непарыўна звязана з рэкламай. Нешта намі зроблена. Напрыклад, у 1985 годзе мы правялі ў Мінску вялікае свята фірмы «Мелодыя», летась была Дэкада польскага грамзапісу. Адной з форм, якія апраўдалі сябе, з'яўляецца выстаўка-продаж. Аднак сёння мы яшчэ не можам так арганізаваць справу, каб ведаць, ці карыстаецца тая або іншая пласцінка папулярнасцю. Мы звярталіся да ўстаноў гандлю з просьбай як мага хутчэй рэагаваць на тое, якая пласцінка «пайшла», а якая — не. І не толькі на гэта. Трэба ведаць, калі, у якую гадзіну дня пласцінак купляецца больш, трэба ўлічваць іншыя, здавалася б, самыя нязначныя моманты. Тут мы маглі б больш гнутка дзейнічаць з прадукцыяй «Мелодыі». Аднак такога жадання з боку гандлюючых арганізацый не сустракаем. Нам не паведамляюць нічога. За паўтара года толькі адзін загадчык гандлюючай арганізацыі папрасіў, каб пласцінак яму давалі больш.

— Самае дзіўнае, што дастаткова ў магазіне павесіць простую скрынку для збору заявак, каб мець больш-менш выразную карціну таго, што карыстаецца попытам.

— А прадаўцы нашто? Іх жа пытаюцца пра канкрэтныя запісы! Ці цяжка ў канцы дня адзначыць, што шукаюць пакупнікі? Каб мы атрымлівалі паведамленні з магазінаў хоць раз на тыдзень, справа рэалізацыі прадукцыі рэзка змянілася б у лепшы бок. Упэўнены ў гэтым! Тут трэба ўлічваць і наступнае: цяпер мы імкнёмся да таго, каб карэктаваць планы паставак пласцінак з заводаў на працягу кожнага квартала, хоць гэта і цяжка. Просім заводы нешта зняць, спыніць пастаўкі, а нечага — дадаць звыш плана.

— Скаргі пакупнікоў даводзіцца чуць на кожным кроку: няма таго, няма гэтага. Іншая пласцінка была выдадзена даўно, але ні ў адным з магазінаў яе не знайсці.

— Тлумачыцца гэта проста: гандаль гэтай пласцінкі не заказаў. Са свайго боку мы не можам накіроўваць заказ на заводы, не ўяўляючы, ці будзе рэалізаваны тавар. Нават калі мы паведамляем пра навінкі, чуем часта ў адказ: «Не!» Назаву Гродзенскі гарпрамгандаль. Адмаўляюцца ад нашых прапаноў там вельмі часта. Апошні выпадак — Дэкада пласцінак Польскай Народнай Рэспублікі. Мы прапанавалі правесці выстаўку-продаж у Мінску і ў Гродне. Абласны цэнтр адмовіўся: цяжкасці з рэкламай, тое ды сёе... А Брэсцкі гарпрамгандаль з ахвотаю згадзіўся.

— Давайце больш падрабязна спынімся на абласных цэнтрах. Якая там сітуацыя з рэалізацыяй грампласцінак?

— Галоўная складанасць мне бачыцца ў адсутнасці спецыялізаваных магазінаў у абласных цэнтрах, хоць не так даўно дырэктыўныя органы выказалі прамыя рэкамендацыі па развіццю сеткі спецыялізаваных магазінаў, што датычылася і продажу грампласцінак. Такі магазін ёсць пакуль што толькі ў Брэсце. Дарэчы, на ўвесь Мінск таксама толькі два, ды і то вельмі маленькія спецыялізаваныя магазіны.

Такія магазіны павінны быць — я спадзяюся, што яны ўсё-такі з'явяцца ва ўсіх абласных цэнтрах,— не столькі гандлюючымі кропкамі, колькі сапраўднымі апорнымі пунктамі Беларускага Дома грампласцінак фірмы «Мелодыя». Тады лягчэй будзе вывучаць попыт, планаваць дзейнасць, весці фірменны гандаль... Разам з тым практыка апошняга часу паказала, што гандаль грампласцінкамі лепш ідзе ў буйных магазінах, асабліва ва універмагах. Але зноў-такі: і там выкарыстоўваюць далёка не ўсе магчымасці. Прыклад побач: сталічны ГУМ пласцінак не прадае, ЦУМ — таксама. Магазін № 17 «Грампласцінкі», шчыра кажучы,— не магазін. Калі ў ім дваццаць пакупнікоў, жадаць якаснага абслугоўвання ўжо цяжка. Там проста цесна.

— Але ёсць вялікі аддзел грампласцінак ва універмагу «Беларусь». Які аб'ём тавараабароту там?

— Вельмі значны. Па сутнасці, гэта ў нас найбольш буйны магазін. Тут жа трэба ўлічваць і наступнае: чалавек можа прыйсці ва універмаг, каб набыць нейкую патрэбную яму рэч. А тут — аддзел грампласцінак, гучыць музыка. Вы пройдзеце міма?

— Што асабіста да мяне, зазірну ў гэты аддзел абавязкова.

— Спыніцца нават той, хто грампласцінкі спецыяльна не збірае... А многія нават і купляюць. У гандлі вялікае значэнне мае веданне псіхалогіі пакупніка.

Гандлюючыя арганізацыі слаба выкарыстоўваюць прынцып «Тавар ідзе да пакупніка». Выязны гандаль — рэч надзвычай перспектыўная. Наш магазін ужо ўвёў гэта ў практыку, мы выязджалі на аб'яднанне вылічальнай тэхнікі, заводы «Інтэграл», халадзільнікаў, на розныя грамадскія святы. У філармонію, напрыклад, вязем пераважна класіку, на буйныя прадпрыемствы — запісы, разлічаныя перш-наперш на моладзь.

Зразумейце, цяпер пакупнік далёка не заўсёды зможа і захоча ехаць па грампласцінкі. Гандаль павінен гэта ўлічваць. Ёсць думка адкрыць у пад'ездах старых дамоў у цэнтры Мінска невялічкія музычныя магазіны, своеасаблівыя «бістро» грамзапісу, актывізаваць разнастайныя выязныя мерапрыемствы. Кажуць, пласцінкі зрабіліся больш дарагія, што гэта, маўляў, замінае гандляваць. Няпраўда! Нашы грампласцінкі — самыя танныя ў свеце, асабліва запісы класічнай музыкі. Імпартны дыск з класічным рэпертуарам каштуе ў магазінах чатыры рублі, айчынны — амаль утрая менш.

Увогуле, у продажы існуе мноства асаблівасцей. Возьмем апаратуру. Як правіла, у магазінах яна нізкай якасці, у той час калі якасць саміх дыскаў у апошні час павысілася. У практыку ўвайшла тэхналогія «ДММ», якая дае найвышэйшую якасць. Прайгравальнікі ў магазінах не дазваляюць атрымаць ад пласцінкі поўнага ўражання. Мы губляем пакупнікоў.

— Дазвольце, Валерый Барысавіч, тут запярэчыць: вы губляеце пакупнікоў часам і з-за дрэннай якасці самой пласцінкі. Дастаткова бывае проста агледзець яе.

— Згодны. Часам гэта віна саміх заводаў, але ў большасці выпадкаў прычына браку — у поўнай адсутнасці ўмоў складзіравання тавару, спецыялізаванага абсталявання. Грампласцінка — такі тавар, які цяжка выставіць, паказаць пакупнікам, але ж гэта — неабходнасць! Людзі павінны ведаць, што яны купляюць. Стэндаў з пералікам песень, што ёсць у магазінах, ужо недастаткова. Адсюль — праблема кадраў.

— Аб'ява на дзвярах вашага магазіна «Патрабуецца прадавец з музычнай адукацыяй» — факт красамоўны.

— Гэта неабходнасць! Прадавец павінен заўсёды ведаць пра тавар больш, чым пакупнік. Пакуль што ў нашай галіне пастаянная цякучасць кадраў. Гэта датычыць як сталіцы, так і раёнаў. Таму адной з задач я асабіста бачу забяспечыць наш фірменны магазін прадаўцамі-спецыялістамі. Неабходна ўжо цяпер рыхтаваць кадры для будучага фірменнага магазіна ў Мінску. Варта падумаць пра спецыялізацыю ў гандлёвым тэхнікуме, каб будучыя прадаўцы фірменнага магазіна атрымлівалі асновы ведаў з галіны музыкі — яе гісторыі і сённяшняга дня, кірункаў і стыляў.

Хацелася б звярнуць увагу вось яшчэ на што. Мы робім пастаўкі гандлюючым арганізацыям рэспублікі, але фонды дае нам Міністэрства гандлю. Рэпертуарную палітыку дыктуе

фірма «Мелодыя», якая належыць Міністэрству культуры. А наш Дом — нібы паміж двух агнёў. Напрыклад, мы бачым, што маем магчымасць прадаць у год пласцінак на паўмільёна штук больш, але маем заяўкі згодна фондам. І калі мы робім пастаўкі звыш фонду, некаторыя гандлюючыя арганізацыі адмаўляюцца. Вось за ўвесь 1986 год мы прадалі грампласцінак на 1 млн 200 тысяч рублёў звыш плана, звыш адпушчаных нам фондаў. Думаю, тут трэба быць больш аператыўнымі, гнуткімі.

— А вас не засмучае такое вось становішча — паміж двух агнёў?

— Пакуль што аптымальнага варыянта не існуе. Гандаль дае заказы на колькасць. Рэпертуар — Міністэрства культуры. Але трэба прызнаць: у рэпертуарнай палітыцы фірмы ёсць недапрацоўкі, як аб'ектыўныя, так і суб'ектыўныя. Ёсць тут і псіхалагічны нюанс. Чалавек прыходзіць у магазін, маючы, напрыклад, дзесяць рублёў. Што ён купіць? Перш за ўсё — дэфіцыт, у тым ліку і ліцэнзіі. На іншае, нават на тое, што яго цікавіць, грошай ужо няма. Вось такім чынам савецкая музыка і не даходзіць да слухачоў.

— Ці маюць магчымасць магазіны самі ўплываць на выпуск прадукцыі? Я маю на ўвазе мэтавыя заказы...

— Безумоўна. Калі магазіны запросяць большую колькасць аднаго з найменняў, мы маем магчымасць скаардынаваць план. Тое ж датычыцца спецзаказаў, такіх як хоць бы «Беларускі сувенір». Цяпер мы бачым сваю задачу ў тым, каб павялічыць рэалізацыю грампласцінак у рэспубліцы. І гэта ў нас атрымліваецца. У 1986 годзе звыш фондаў рэалізавалі 385 000 пласцінак.

— Дазвольце, Валерый Барысавіч, перайсці ад грампласцінкі як тавару да грампласцінкі як носьбіта мастацтва. Як выглядаюць справы тут? Думаецца, вы атрымліваеце шмат пісьмаў, у якіх аматары грамзапісу скардзяцца на тое, што не ўсё, выдадзенае на пласцінках, вартае шырокай увагі. І наадварот: няма таго, што павінна быць выдадзена. Выданне практычна кожнай грампласцінкі з беларускай музыкай — з'ява ў культурным жыцці рэспублікі, бо такіх пласцінак няшмат. Чаму ж так мала новых дыскаў?

— Цяжка адказаць адназначна. Існуе план запісаў на «Мелодыі», зацверджаны Міністэрствам культуры БССР, разлічаны ён на два гады і ўзгадняецца з Домам грампласцінак. Мы пацвярджаем тыраж тых пласцінак, якія будуць выдадзены, іх назвы. Мы не можам пацвердзіць тыраж тых пласцінак, якія не будуць карыстацца папулярнасцю, застануцца ў магазінах, хоць яны і запланаваны для выдання. Заявак ад гандлю на іх не будзе.

— Але ж гэта — відавочнае глупства! Чаму гандаль павінен дыктаваць умовы, тым больш што попыт, як бачым, вывучаецца ім кепска? Чаму гандаль, найбольш некампетэнтнае звяно, вырашае, адбудзецца сустрэча з творам мастацтва ці не?

— У тым і справа! Установы культуры не маюць магчымасці на месцах паўплываць на тыраж. Згодны, парадокс сітуацыі бясспрэчны. Адзінае выйсце бачыцца мне ў больш цесным кантакце ўстаноў гандлю з Міністэрствам культуры рэспублікі.

— Гэта — толькі «будзем». А цяпер?

— Нядаўна быў узгоднены чарговы двухгадовы план па выпуску беларускіх запісаў. Новае ў плане тое, што з'явяцца серыі запісаў: «Маладыя выканаўцы БССР», «Гавораць нашы сучаснікі», «Беларускія народныя казкі», «Беларуская паэзія» і г. д. Мы прааналізавалі па жанрах усе грамзапісы беларускіх аўтараў, пачынаючы з 1970 года, і тое, што яшчэ ёсць у магазінах. Засталося шмат, і гэтыя рэшткі патрабуюць сённяшняга гаспадарчага падыходу. Але мы разумеем культурную каштоўнасць запісаў, таму найбольш аптымальнае бачыцца ў аб'яднанні намаганняў Міністэрстваў вышэйшай і сярэдняй спецыяльнай адукацыі, асветы, культуры і фірмы «Мелодыя» з тым, каб выпрацаваць адзіны план, адзіную пазіцыю для рэкамендацый грампласцінак беларускіх аўтараў і выканаўцаў школам, ВНУ, музычным і культурным установам. Гэта, з аднаго боку, аўтаматычна забяспечыць збыт на месцах. Гандаль будзе ў курсе спраў, пакупнікі здолеюць набыць усё ім патрэбнае, а заводам выпуск пласцінак не прынясе страт. З другога боку, пашырыцца жанравы дыяпазон таго, што рыхтуецца да выдання, і гэта адлюстраваў наш новы план для «Мелодыі». Задаволены будуць усе. Магу сказаць, што ў рэспубліцы каля 50 тысяч устаноў, якія вядуць ідэалагічную, эстэтычна-выхаваўчую работу, выкарыстоўваючы грамзапіс. Няхай кожная з іх набудзе ў год дваццаць дыскаў згодна нашым парадам. Які гэта тыраж? Трэцяя частка таго, што мы атрымліваем у год!

— Але ж далёка не ўсе ўстановы маюць магчымасць набываць грампласцінкі па безнаяўнаму разліку.

— Так. Гэта нас таксама стрымлівае.

— Але і рэпертуар часам надзвычай бедны. Узяць урокі спеваў у школах. Ці ёсць у продажы запісы беларускіх кампазітараў? Чым ілюстраваць расказ пра нацыянальную музыку?

— На сённяшні дзень маецца 24 назвы пласцінак з запісамі беларускай музыкі. Сапраўды, у нас часта пытаюцца: чаму няма таго, няма гэтага? З музыкай акадэмічнай сітуацыя значна лепшая, чым з музыкай эстраднай. Выбару ў гэтым жанры ў нас практычна няма, гэтак сама як няма і выканаўцаў. Прапанаваць фірме «Мелодыя» новыя імёны цяпер мы проста не можам. Дзе салісты, ансамблі? Няма! Толькі цяпер мы робім захады, каб ажыццявіўся запіс вялікай пласцінкі Еўдакімава, спевака, вядомага ўжо даўно. А для дэбютаў няма ні аўтараў, ні выканаўцаў. Усе гэта ведаюць, неаднойчы пра гэта гаварылася на пленумах Саюза кампазітараў, але канкрэтна нічога не робіцца. А ў нас — план. Вось і трапляюць на беларускія пласцінкі творы, якія пры ўмове здаровай канкурэнцыі да фірмы «Мелодыя» напэўна не дапялі б.

— Валерый Барысавіч! Наколькі мне вядома, Беларускі Дом грампласцінак мае намер неўзабаве карэнным чынам перабудаваць усю сваю дзейнасць. І ў першую чаргу гэта будзе звязана з новым памяшканнем...

— Так. Цяпер зацверджана планавае заданне на праектаванне новага будынка з фірменным магазінам і музычным цэнтрам «Мелодыя» для моладзі. Міністэрства культуры СССР выдзеліла два з паловай мільёны рублёў. Вызначана месца — праспект імя Машэрава ў раёне Вяснянкі. Сёлета ў інстытуце «Мінскпраект» пачынаецца праектаванне Дома.

— Што ж будзе ў такім незвычайным культурным цэнтры, як новы Дом грампласцінак?

— Дакладней — што мы хацелі б мець. Аналагічных збудаванняў у нашай краіне пакуль што няма. Зразумела, там размесціцца наша оптовая гандлюючая фірма з усімі спецыяльнымі складскімі памяшканнямі самага сучаснага ўзроўню, што вельмі аблегчыць абслугоўванне ўстаноў гандлю і ўзаемадзейнасць з заводамі. Плануецца фірменны магазін-салон з гандлёвай залай плошчаю 600 кв. метраў. Цяпер, нагадаю, плошча залы ў нашым магазіне — 64 метры. Будзе ў новым будынку рэкламны хол плошчаю каля 200 метраў для знаёмства аматараў музыкі з гісторыяй гуказапісу, навінкамі фірмы «Мелодыя», для выставак з выкарыстаннем відэа-тэлевізійнай рэкламы і даведачна-кансультацыйных матэрыялаў. Плануем там размясціць нават колера-музычны фантан, музычныя скульптуры і іншае.

Мы займаемся і прагназаваннем. Напрыклад, з'яўленне кампакт-дыскаў дазволіць ажыццяўляць іх абмен, таму ў гандлёвай зале плануем аддзел абмену. У будынку будзе і вялікая студыя перазапісу для тыражавання музыкі на патрэбы насельніцтва і дзяржаўных устаноў.

— Вы хочаце перабегчы дарогу фірме бытпаслуг «Вілія»?

— Не ў гэтым справа, проста час паказвае, што гуказапіс павінен быць у адных руках. Да таго ж тэхнічныя ўмовы дазволяць нам абслугоўваць насельніцтва значна лепш, а ўстановы культуры будуць зацікаўлены атрымліваць запісы па безнаяўнаму разліку.

Вярнуся да праектаў. Будзе ў новым Доме і музычны цэнтр з чатырма салонамі месцаў па трыццаць, якія будуць працаваць па тыпу кінатэатраў: кожную гадзіну паказваецца новая музычная праграма. Тыя ж школы, думаецца, вельмі зацікавяцца такой формай правядзення ўрокаў музыкі, пазакласных мерапрыемстваў. Плануем мы і камерную залу прыблізна на 300 месцаў для сустрэч з кампазітарамі і выканаўцамі, для

канцэртаў, канферэнцый пакупнікоў і г. д. У зале павінна быць высакаякасная стацыянарная апаратура з тым, каб можна было праслухаць самадзейныя калектывы, маладых выканаўцаў.

І апошняе. Будзе ў нашым комплексе і прафесійная студыя гуказапісу. Беларускія музыканты атрымаюць магчымасць ажыццяўляць запісы не выязджаючы ў Маскву, на ўзроўні сучасных стандартаў. Пакуль што ў рэспубліцы з гэтым значныя праблемы.

— Мушу заўважыць, што праекты — самыя смелыя. Застаецца пажадаць, каб усё збылося. Ці можна казаць сёння пра тэрміны адкрыцця новага Беларускага Дома грампласцінак?

— Зразумейце мяне, не хачу загадваць наперад. Мой аптымізм абапіраецца на дзяржаўныя планы, якія сведчаць: будаўніцтва павінна скончыцца да 1991 года. Да канца гэтай пяцігодкі разлічваю на многія рэальныя здзяйсненні, бо гэта — неабходнасць.

— Мне хочацца вярнуцца да аднаго пытання, якое мы ўжо закранулі, а менавіта: камісійны гандаль грампласцінкамі. Не сакрэт, што калекцыянер згодны набыць неабходную яму пласцінку, калі яна нават у ненайлепшым стане.

— Мая пазіцыя такая: я супраць камісійнага гандлю. Гэтае пытанне ўздымалася ўжо ў прэсе, але на сённяшні дзень умоў для камісійнага гандлю няма. Па-першае, для гэтага патрабуецца самая лепшая апаратура, па-другое, дыск трэба праслухаць. А нават некалькі праслухванняў знізяць якасць пласцінкі. Гандаль па зніжаных цэнах магчымы, такія магазіны ёсць. Пры ўсім гэтым нават такі гандаль для нас малаперспектыўны. Лепш будзе магазінам наладзіць стэнды мэтавага абмену для пакупнікоў, каб дапамагчы ім знайсці для сябе той або іншы рэдкі запіс. Абменныя стэнды — гэта ўжо перспектыва, новая форма работы магазінаў, хоць і выклікае шэраг тэхнічных складанасцей.

— Ці можаце вы паведаміць, што фірма «Мелодыя» прапануе ў бліжэйшы час аматарам беларускай музыкі?

— Няпростае пытанне.... Будуць выпушчаны запісы нашых вядучых аўтараў і выканаўцаў у розных жанрах. Мы дамовіліся з «Мелодыяй», што ў кожную хвіліну зможам уставіць у план новыя імёны, новыя цікавыя творы, калі толькі яны з'явяцца. Галоўнае для нас тут — знайсці больш гнуткія формы работы. Добры кантакт мы маем з камсамолам, вельмі разлічваем на яго дапамогу ў справе прапаганды грамзапісу. Дамовіліся і з Беларускімі радыё і тэлебачаннем пра пастаянную праграму «Новыя дыскі».

— Заканчваючы размову, хачу сказаць, што з вялікім задавальненнем выслухаў вас, пераканаўся ў тым, што Беларускім Домам грампласцінак робіцца шмат, паверыў у тое, што вашы планы і задумы здзейсняцца. Мяркуючы па ўсім, вы — чалавек зацікаўлены ў той справе, якую робіце. Скажыце, калі ласка, як вы прыйшлі на гэтую пасаду, дзе вучаць на дырэктара Дома грампласцінак?

— Жарт жартам, але на ранейшай сваёй рабоце ў ЦК ЛКСМБ я быў звязаны з пытаннямі прапаганды, арганізацыйна-выхаваўчай работай, працаваў з удзельнікамі спартыўных зборных краіны. Скончыў Белдзяржуніверсітэт, фізічны факультэт са спецыялізацыяй па ядзернай фізіцы. Цяпер зноў вучуся — на чацвёртым курсе інстытута народнай гаспадаркі, на планава-эканамічным факультэце. Музыку люблю даўно, збіраю пласцінкі, і калі мне прапанавалі гэтую пасаду, згадзіўся адразу ж.

— Цяпер у вас найвялікшая калекцыя грампласцінак у рэспубліцы.

— Гэта так. А калі сур'ёзна, дык работу сваю люблю, лічу, што перспектывы ў фірмы «Мелодыя» вельмі вялікія. Мы стаім напярэдадні новай эры ў запісе гуку — кампакт-дыскаў, лазерных прайгравальнікаў. Трэба думаць, на многія гады гэта і вызначыць напрамак развіцця фанаграфіі, таму што прынцыпова новых распрацовак пакуль не прадбачыцца. Вечная грампласцінка — што можа быць лепш?!

Бачу ў нашай рабоце значныя рэзервы. Пакуль што лічбы выглядаюць так: на кожных трох жыхароў рэспублікі штогод прыходзіцца крыху больш адной пласцінкі. У краіне гэта адзін з апошніх паказчыкаў. Таму лічу: грампласцінак мы пакуль рэалізуем недастаткова, а праз гэта недзе недабіраем і ў ідэйна-выхаваўчай рабоце, палітычнай адукацыі. Асаблівы дэфіцыт у музыцы для адпачынку. Грампласцінка — гэта значная культурная спадчына, што мае неацэннае значэнне для зберажэння нацыянальных традыцый.

Таму трэба больш патрабаваць і ад нашых кампазітараў, і ад нашых выканаўцаў. Беларускі Дом грампласцінак будзе рады выслухаць кожную цікавую прапанову музыкантаў рэспублікі.

Вось яшчэ адна праблема: шырокая распаўсюджанасць заходняй эстраднай музыкі. Вырашэнне яе сродкамі грамзапісу павінна стаяць на першым плане. Ад нашых жа кампазітараў ініцыятывы няма ніякай, хоць у цэлым мы маем усе магчымасці для паспяховай работы па контрпрапагандзе. Як данесці музыку да слухачоў — наш клопат. Важна, каб было з чаго выбіраць...

Фота А. Дзмітрыева.

Аляксандр Макараў

У СААЎТАРСТВЕ З ПРЫРОДАЙ

Г. Смірноў. Маша і мядзведзь. 1974.

С. Баравік. Канёк-Гарбунок. 1980.

Многія самадзейныя майстры шырока выкарыстоўваюць натуральныя прыродныя формы для стварэння скульптур, твораў дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, дробнай пластыкі. Пераасэнсоўваюцца, а потым дапрацоўваюцца адметныя нарасці і наплывы на ствалах і каранях дрэў, галіны, карэнішчы, загнутыя часткі ствалоў з рознымі адгалінаваннямі і развілкамі. Лепшыя ўзоры адбіраюцца для паказу на выстаўках у Палацах культуры, выставачных залах, кінатэатрах розных гарадоў рэспублікі.

У Беларусі гэты від творчасці набыў масавае развіццё з пачатку 1970-ых гадоў. Але і да гэтага часу на якой-небудзь выстаўцы самадзейнай творчасці або ў вітрыне грамадскага будынка нярэдка можна было ўбачыць невялікія фігуркі з каранёў і голек дрэў. Выявы звяроў, людзей здзіўлялі сваім незвычайным выглядам, своеасаблівым аўтарскім падыходам да выкарыстання, здавалася б, ні на што не прыдатнага матэрыялу.

Але, за рэдкім выключэннем, мастацкі ўзровень работ быў нізкі. Яны вызначаліся жанравай і тэматычнай абмежаванасцю, беднымі кампазіцыйнымі вырашэннямі. Усе аўтарскія намаганні былі скіраваны на тое, каб падкрэсліць выдатныя натуральныя якасці дрэва, часам нават «упрыгожыць» яго з дапамогаю тоўстага слою лаку або непразрыстай фарбы лакальнага колеру. У многіх работах дэталі вылучалі не з дапамогай пластычнага прыёму, а няўмелым увядзеннем разнастайных матэрыялаў, у асноўным штучнага паходжання (шкла, пластмасы і г. д.), якія кепска спалучаліся з дрэвам, глядзеліся чужароднымі ўкрапленнямі ў жывой тканіне вобраза.

Калектыўныя выстаўкі, першая з якіх адбылася ў Мінску восенню 1971 года, паклалі пачатак якасна новаму этапу ў развіцці гэтай творчасці. У майстроў-аматараў з'явіліся магчымасці ўбачыць свае работы на фоне іншых, пераняць вопыт таварышаў, праверыць сябе на публіцы, перыядычна атрымліваць кансультатыўную дапамогу спецыялістаў.

Як правіла, адна і тая ж знаходка (кавалак дрэва або камень няправільнай формы) выклікае ў розных людзей самыя розныя асацыяцыі. Вынік асэнсавання прыроднай формы, рэалізацыя яе патэнцыяльных магчымасцей у многім залежыць ад узроўню інтэлектуальнага развіцця, ад жыццёвага вопыту, складу мыслення, тэмпераменту аўтара. Такім чынам, калі майстар працуе з прыродным матэрыялам, ён ад самага пачатку творчага працэсу, яшчэ на стадыі нараджэння задумы, выяўляе сваю індывідуальнасць.

Ф. Алееў, напрыклад, імкнецца аперыраваць буйнымі, дакладна вычлененымі аб'ёмамі. Ён змяняе першапачатковую прыродную форму дзеля таго, каб стварыць цэласны мастацкі вобраз. Анімалістычныя скульптуры Ф. Алеева «Мядзведзь», «Каток гуляе» і шэраг іншых маюць лёгкачытэльны сілуэт. У гэтых работах амаль не адчувальная першапачатковая прыродная аснова. Ц. Рытаў, наадварот, пакідае натуральныя формы амаль некранутымі, падкрэслівае і выяўляе толькі некаторыя дэталі, неабходныя для больш яснага прачытання вобразаў.

Павышанай дэкаратыўнасцю вылучаюцца вялікая ваза на падлогу і ваза «У свеце жывёл» І. Альшэўскага. Новых сродкаў выразнасці настойліва шукае В. Скабелкін. Ён выкарыстоўвае наплывы на ствалах дрэў для вырабу сальнічак, цукерніц, місак.

Падобныя рэчы вырабляюць і В. Бабушкін, Л. Жданаў, В. Папкова, В. Яфанаў, Ф. Рак. Але В. Скабелкін, у адрозненне ад іх, вызваляе паверхню наплыву ад кары, агаляе выпуклыя аб'ёмы, выяўляючы схаваную сілу матэрыялу. Яго не задавальняе толькі знешняя прыгажосць дрэва. Ён імкнецца максімальна выкарыстоўваць багацце прыродных форм, якія дазваляюць выяўляць розныя сюжэты і вобразы.

Шматстайныя па тэматыцы работы Л. Чарняўскага, М. Кашкана, Б. Малярэнкі, С. Сырапушчынскай, Н. Підорына, Н. Тоўсцік, А. Яўсеевай, Д. Хаскіна, З. Раўко, В. Лазаковіч і многіх іншых. Гэтыя аўтары імкнуцца ствараць змястоўныя, духоўна напоўненыя вобразы. Часам лічаць, прыродныя формы ставяць мяжу фантазіі, не даюць магчымасці майстру да канца выявіць думкі і пачуцці. Шматгадовы вопыт беларускіх аматараў

М. Буланаў. Казачнік. 1978.

Ц. Рытаў. Імгненне. 1980.

сведчыць: калі аўтар не імкнецца да прымітыўнага праўдападабенства, апраўдана дэфармуе пластычны аб'ём — нараджаюцца новыя асацыяцыі, адкрываецца прастора для мастацкай фантазіі. Майстры выкарыстоўваюць разнастайныя кампазіцыйныя прыёмы, сродкі пластычнага абагульнення. Адштурхоўваючыся ад навакольнага жыцця, фальклору, літаратуры, аматары ствараюць непаўторны свет вобразаў.

У апошнія гады самадзейныя майстры часта звяртаюцца да партрэтнага жанру. Задача станковага мастацтва — стварыць партрэт канкрэтнай сучаснай або гістарычнай асобы на аснове паглыбленай псіхалагічнай характарыстыкі. Аўтар, як правіла, імкнецца не толькі да тыпізацыі і абагульнення, але і спрабуе дасягнуць максімальнага падабенства. Калі ж гаворка ідзе пра скульптуру, якая ствараецца з выкарыстаннем прыродных форм, то мы згадваем партрэты-тыпы, партрэты-абагульненні, створаныя па ўяўленню. Найбольш удалыя, як правіла, партрэты-шаржы, партрэты-карыкатуры, такія як партрэт «Аўдоцця Мікітаўна», зроблены С. Сырапушчынскай. Яна ж стварыла абаяльныя лірычныя жаночыя вобразы (скульптуры «Дзіця прыроды», «Вярбінка»). Здаецца, лёгкі смутак ахінае нахіленую жаночую галоўку (работа «Мара» М. Саяўца).

Анімалістычныя матывы пераважаюць у творчасці І. Круцікава, М. Ерафеева, Ф. Алеева, Б. Тамашова, Г. Пагодзіна. Разгалінаванні дрэў даюць магчымасць ствараць незвычайныя кампазіцыі. У адрозненне ад традыцыйнай разьбы па дрэве, дзе асабліва цэніцца злітасць форм, маналітнасць, непарушанасць блока, у скульптуры прыродных форм часта сустракаюцца рухомыя лініі, ажурныя сілуэты, лёгкія, ахінутыя святлом і паветрам формы з мноствам чляненняў, вольнай прасторай. Матэрыял сам часам падказвае найбольш удалае вырашэнне тэмы, фантастычныя, казачныя вобразы. Некаторыя творы, асабліва зробленыя з нарастаў на ствалах дрэў, вылучаюцца моцнай скульптурна-пластычнай формай, выразным сілуэтам.

У апошнія гады ідзе працэс інтэлектуалізацыі творчасці, паглыбляецца ідэйны змест работ. Лепшыя творы ясныя па задуме, ёмістыя па зместу, маюць цэласную абагульненую пластычную форму. Аўтары адмаўляюцца ад апавядальнасці, простага пералічэння дэталяў. Мастацкая мова зрабілася

М. Саявец. Мара. 1981.

больш лаканічнай. Павышаецца індывідуальнае майстэрства. Пад апошнім мы разумеем не толькі дасканалае валоданне выяўленчымі сродкамі, але перш за ўсё здольнасць прыкмячаць у самім жыцці новыя рысы, з'явы, тэндэнцыі, увасабляць у мастацкіх вобразах свае думкі, эстэтычныя перажыванні. Павышаецца цікавасць да паэтычнага раскрыцця паўсядзённасці, рамантызацыі вобразаў. Майстры свядома адыходзяць ад натуралістычнага жыццёвага праўдападабенства.

Адна з характэрных рысаў апошніх гадоў — павелічэнне памераў работ, імкненне да вялікіх форм, разлічаных на размяшчэнне ў інтэр'ерах сучасных грамадскіх будынкаў, а то і на адкрытым паветры. Варта адзначыць, што ўвага да эстэтызацыі навакольнага асяроддзя ўзмацнілася прыкладна з канца 1960-ых гадоў. Гаворка ідзе пра сінтэз скульптуры і архітэктуры, пра стварэнне твораў для паркаў, сквераў, двароў, дзіцячых пляцовак. У гэтым напрамку вядуць пошукі і майстры, якія ўжываюць прыродныя формы матэрыялу.

Але павелічэнне колькасці работ, узбуйненне іх памераў ствараюць дадатковыя цяжкасці. Не вырашана праблема рэалізацыі твораў, якія няма дзе размяшчаць і зберагаць. Адсутнасць заказаў і рынку збыту пазбаўляе майстроў моцнага стымулу, спыняе пошукі новых форм.

Не хапае і кансультатыўнай дапамогі кваліфікаваных спецыялістаў. Калектывы майстроў, якія займаюцца скульптурай прыродных форм, падпарадкоўваюцца таварыству аховы прыроды, якое пытаннямі мастацтва ніколі не займалася і не займаецца. Міністэрства ж культуры гэтых мастакоў-аматараў у сферу свайго ўплыву не далучае. Ствараецца ўражанне, што гэтая творчасць нікому не патрэбная. А між тым штогод арганізуюцца выстаўкі, якія карыстаюцца нязменнай увагай наведвальнікаў, кнігі водгукаў поўняцца запісамі-захапленнямі. Нягледзячы на гэта дасюль няма пастаяннага памяшкання для арганізацыі экспазіцый. Яшчэ ў 1977 годзе ЦК КП Беларусі і Савет Міністраў БССР прынялі пастанову «Аб стварэнні новага экскурсійнага маршруту па гістарычных і прыродных помніках г. Мінска і яго наваколлі»[1]. У ліку аб'ектаў меркавалася стварыць і музей скульптуры з каранёў. У Беларускім навукова-даследчым і праектным інстытуце па горадабудаўніцтву (БелНДІП горадабудаўніцтва) была распачата работа па праектаванню музея. Але хутка справы затармазіліся і невядома, калі і як гэтае пытанне будзе вырашана. А тым часам работы нярэдка псуюцца ў выніку няправільнага захоўвання. Своеасаблівае мастацтва скульптуры прыродных форм, жадаем мы таго або не, робіцца сапраўды масавай з'явай. І вымагае сур'ёзных адносін.

М. Кашкан. Натхненне. 1984.
М. Ерафееў. Арлан-клікун. 1976.
І. Круцікаў. Алень. 1972.
Д. Хаскін. Пагуляем, мама! 1977.

[1] «Вячэрні Мінск», 1977, 29 снежня.

Л. Асядоўскі. Утварэнне БССР. Алей. 1978.

Л. Асядоўскі. Левая частка трыпціха «25-га. Першы дзень». Алей, 1969.

Л. Асядоўскі. За новы свет. Алей, 1969.

Б. Аракчэеў. На Заходні фронт. 1920 год. Алей, 1982.

Амаль 30 гадоў мінула з таго часу, як выпускнік Мінскага мастацкага вучылішча Кім Шастоўскі прадставіў сваю дыпломную работу «Каля калодзежа» на І Усебеларускі фестываль моладзі і стаў яго лаўрэатам. Вучоба ў БДТМІ спрыяла далейшаму станаўленню яго замілаваных і беражлівых адносін да найскладанейшага жанру—карціны. Тэматычных кампазіцый было няшмат на выстаўцы, прысвечанай 50-годдзю мастака (жнівень 1986 года), як і ўвогуле ў яго творчасці. І прычына гэтага мне бачыцца ў высокай адказнасці Кіма Шастоўскага. Яго карціны «спеюць» доўга, фарміруюцца не з выпадковых дэталяў і вызначаюцца гранічнай выверанасцю пластычных і сэнсавых матываў. Яны нешматслоўныя, абагульненыя па малюнку, часам дэкаратыўныя па колеру. Такія, напрыклад, «Кавалі». Праблiскі пурпуровага, чырвонага колераў быццам разбіваюцца аб халодныя сінія цені і праявы цемры. Гэта дае эфект унутранага напружання, дынамікі барацьбы чалавека з металам. Немудрагелістасць кампазіцыі захоўвае адчуванне праўдзівасці, пазнавальнасці сітуацыі.

К. Шастоўскі. Браслаўскія далі. Алей, 1984.

Гісторыя роднага краю, што стала і старонкай уласнай біяграфіі, перажытае разам з усім народам, а наймацней—з сваім пакаленнем леглі ў аснову яго палатна-ўспаміну «1944. Пад Оршай». Нагадаю, што дзяцінства мастака прайшло на Віцебшчыне. Вастрыня дзіцячага ўспрымання, учэпістасць дзіцячай памяці, шчырасць і глыбіня пачуццяў паспрыялі нараджэнню адметнага твора. Тэма дзяцінства, яго дапытлівага, цікаўнага ўзірання ў свет вельмі ўражвае ў карціне «Хлопчыкі каля акна». Нечаканасць кампазіцыі—глядач бачыць сілуэты павернутых да яго спінаю постацей на фонезаваблівага пейзажу за акном—прыцягвае ўвагу, запрашае разам з гэтымі летуценнымі хлапчукамі зазірнуць за гарызонт, у светлую далеч. Адчуванне спакою, ціхамірнасці ўзмацняе зеленавата-блакітная гама, у якой напісана палатно.

Няспешныя рытмы, пачуццё стабільнасці, якія ўзнікаюць у людзей, што працуюць на зямлі, прачытваюцца ў творах, прысвечаных вёсцы. Аўтар трактуе людзей як частку прыроды, іх постаці арганічна існуюць у пейзажы. Назаву ў якасці прыкладу твор «Вясна. Размова»: ён напісаны, быццам вылеплены густым колерам.

Насуперак звыклым ўяўленням удзельная вага кожнага жанру ў творчасці Кіма Шастоўскага вызначаецца не колькасцю работ, а хутчэй майстэрствам іх выканання. Гэта пацвердзіў адзіны на выстаўцы партрэт, дзе ў вобразе канкрэтнага чалавека, паказанага, дарэчы, з гранічным партрэтным падабенствам, сфакусіраваліся лёсы цэлага пакалення герояў Вялікай Айчыннай. Сюжэтнай напоўненасці кампазіцыі дапамагае складанае вырашэнне фону як разгорнутага палотнішча: каля свайго вернага друга—баявой машыны стаіць Герой Савецкага Саюза лётчык-знішчальнік М. Зялёнкін.

Большасць пейзажаў Кіма Шастоўскага напісана ў духу паэтычнага тэатра. Ім уласцівы мяккі каларыт, празрыстае, амаль акварэльнае пісьмо, алегарычнасць вобразаў прыроды. Таямнічы, ружовы ад промняў заходзячага сонца снег, размаляваны глыбокімі сінімі ценямі дрэў («Снежань. Зімовыя ўзоры»), нястрымнае буянне майскага бэзу («Май. Бэз») і вабнасць квітнеючага дрэва («Груша цвіце») успрымаюцца як заклік да гармоніі і сведчанне вечнага яе пошуку. Прагай гармоніі прасякнуты і нацюрморты жывапісца «Восеньскі букет», «Чэрвень. 1985» і іншыя яго нацюрморты—мажорныя, аптымістычныя, у іх гучыць радасць быцця, сцвярджаецца непарыўная сувязь хараства і значнасці дароў зямлі і плёну працы.

Ларыса ФІНКЕЛЬШТЭЙН.

Б. Казакоў. Ліст. Алей, 1977.

Г. Скрыпнічэнка. Заслаўе. Алей, 1980.

В. Маркавец. А. Ф. Пупко з Івянца. Алей, 1977.

←

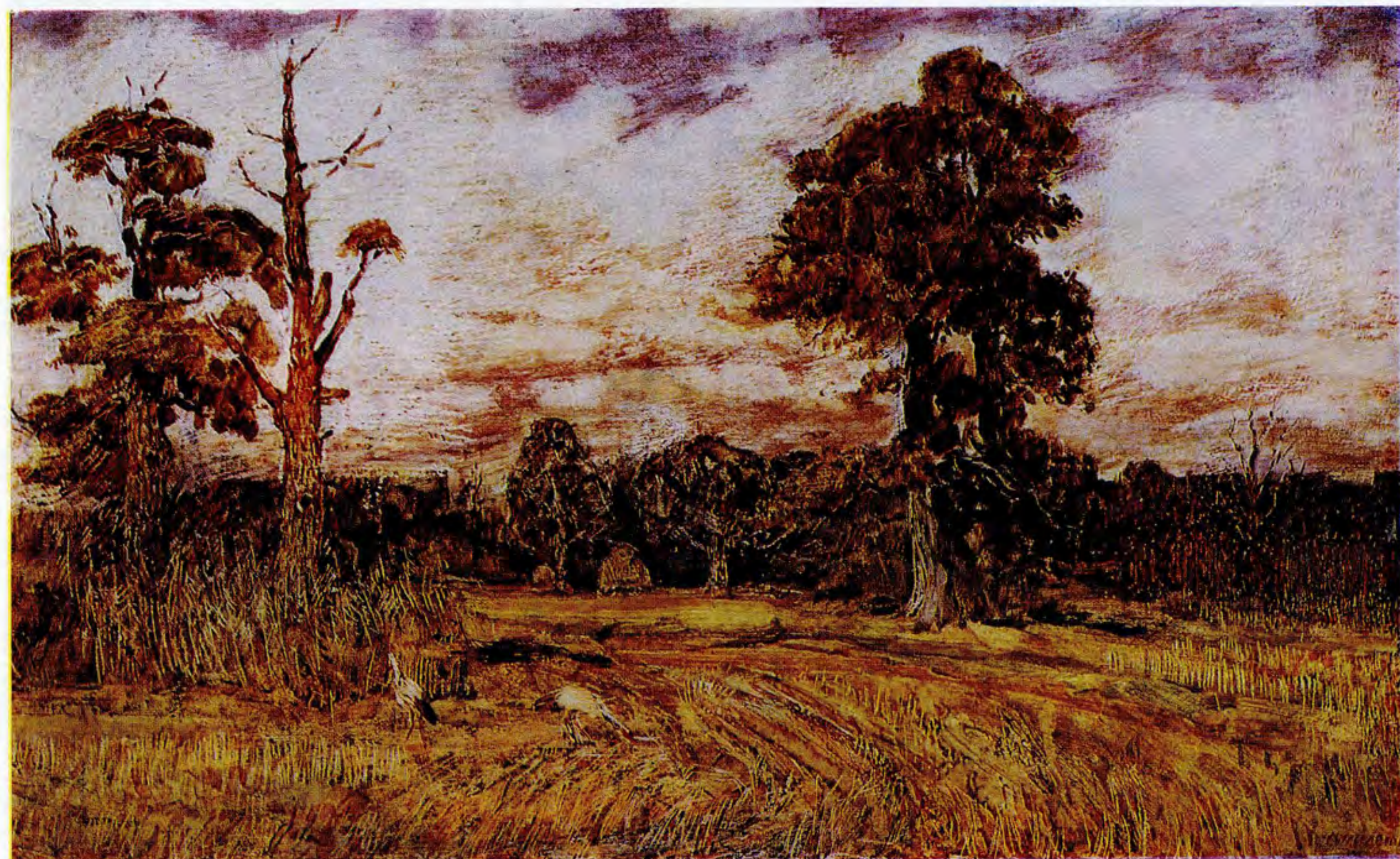
В. Цвірка. Лясная прасека. Талы снег. Алей, 1961.

4 Зак. 1296

Творчы лёс Аляксандра Фёдаравіча Сямілетава цесна звязаны з гісторыяй станаўлення мастацкай адукацыі ў рэспубліцы і развіцця беларускай школы жывапісу. Сённяшні выкладчык БДТМІ, ён быў сярод студэнтаў першага набору гэтага ж інстытута, вучыўся ў такіх вядомых беларускіх мастакоў, як В. Волкаў і В. Цвірка.

Персанальная выстаўка А. Сямілетава (жнівень-верасень 1986 года)—вынік дзесяцігоддзяў творчай працы, яна паказала індывідуальнасць жывапісца, адметнасць яго мыслення.

Галоўнае месца ў творчасці мастака, несумненна, займае сюжэтна-тэматычная карціна. А. Сямілетаў імкнецца адгукнуцца на шмат якія праблемы і падзеі, што хвалююць усіх



нас, аднак можна вылучыць тэмы, да якіх ён звяртаецца найчасцей. Так, на працягу ўсёй творчай дзейнасці мастака ідзе развіццё Ленініяны. Адна з першых (і лепшых!) яго работ—карціна «Кастрычнік» (1965). Яе характарызуюць дакладны кампазіцыйны і каларыстычны лад, псіхалагічная знойдзенасць вобразаў, узмоцненая колеравым багаццем жывапісу. Нягледзячы на невялікі памер палатна, твор успрымаецца як манументальны. Дасягненнем мастака з'яўляецца і адна з яго апошніх карцін на гісторыка-рэвалюцыйную тэматыку—«Пачатак» (1986), якой уласціва сэнсавая поліфанія і мастацкая выразнасць выяўленчых сродкаў. Карціна вяртае гледача да суровых і напружаных дзён Вялікай Кастрычніцкай сацыялістычнай рэвалюцыі, але рэвалюцыя трактуецца аўтарам не як падзея мінулых гадоў, а як неабмежаваная ў часе з'ява, як надзённасць, сэнс нашага грамадскага быцця. Мастак даследуе ўзаемаадносіны Леніна і народа, падкрэслівае грамадзянскасць і чалавечнасць правадыра, якія выклікаюць давер і павагу людзей. Цікавае прасторавае вырашэнне палатна. Уражвае адчуванне бясконцасці гурту паўстанцаў, яго маналітнасці і адзінства. Праз кантраст цёмнага маналіту натоўпу і быццам на вачах у гледача святлеючага гарызонта, дзякуючы гармоніі фарбаў твор набывае сімвалічнае гучанне. Хоць, па словах аўтара, ён яшчэ будзе дапрацоўваць карціну, пра яе ўжо можна гаварыць як пра цэласны і эмацыянальна вельмі выразны твор.

У адрозненне ад гісторыка-рэвалюцыйнай тэмы, якую мастак імкнецца асэнсаваць і трактаваць дынамічна, у руху, праз псіхалагічную завязку вобразаў, яго групавыя партрэты сучаснікаў «Сельскія камуністы» (1970), «Сталявары» (1973) вытрыманы ў манументальна-плоскасным ладзе і надзелены некаторай рэпрэзентатыўнасцю, што, несумненна, нясе ў сабе водгулле так званага «суровага стылю». У той жа час вобразы ярка індывідуалізаваныя, адчуваецца душэўнасць, цеплыня людзей, жыццё якіх напоўнена цяжкай і адказнай працай. У групавым партрэце «Ветэраны вайны» (1984) хочацца ўгледзецца ў твар кожнага, каб «прачытаць» лёс чалавека, лёс пакалення. Драматызм жыцця ў статычнай кампазіцыі аўтар увасабляе праз каларыт, які ў суровасці сваёй даходзіць амаль да ахраматычнасці, што яшчэ больш падкрэслівае кантраст яркіх колераў на ордэнах.

Хвалюе мастака і тэма міру, юнацтва. У дыпціху «Моладзь двух светаў» (1981) ён супрацьпастаўляе жыццё моладзі сацыялістычных і капіталістычных краін. Цікавая сваёй рытмічнай пабудовай кампазіцыя «Працоўны семестр» (1983). Яна поўніцца ўнутраным рухам і пазначана нейкім святочным, гульнёвым падтэкстам.

Надзіва ўдалымі атрымліваюцца ў А. Сямілетава маленькія жанравыя кампазіцыі, і бадай лепшая сярод іх—«Лянок» (1977). Свабодна напісаная, яна нясе адчуванне радасці і натхнення, што дасягаецца за кошт карагоднага, кругавога руху, яго плаўнасці, узгодненай з унутраным рытмам працы.

Стварэнне такіх маленькіх, але каштоўных палотнаў, найбольш часта надараецца ў А. Сямілетава ў галіне пейзажа. Пры эмацыянальнай імпульсіўнасці, уласцівай натуры мастака, можна было б чакаць хуткага жывапісу, аднак у сапраўднасці ўсё наадварот. Парывістасць характару спалучаецца са схільнасцю да вельмі доўгай, руплівай працы над адным палатном. Як карціны, так і пейзажы мастак піша гадамі, шмат разоў перапісвае, саскрэбвае, змывае фарбы, шукае нечага незвычайнага.

Пейзажы ён стварае больш па ўражаннях, карыстаецца толькі невялікімі накідамі і малюнкамі. Асабліва любіць веснавы і восеньскі стан прыроды. Цудоўныя і яго зімовыя пейзажы, можа, таму, што іх жывяць успаміны пра дзяцінства і юнацтва, якія прайшлі ў Сібіры і на Далёкім Усходзе, дзе зімы доўгія, снежныя і марозныя. Як адзін з характэрных для А. Сямілетава назаву пейзаж «Пасля завірухі» (1986), цэласны і прывабны па каларыту, у якім спынена імгненне пасля моцнай завеі, калі грозная хмара адыходзіць за гарызонт і ў прыродзе наступае стомленая цішыня і супакаенне. У пейзажы «Зімка» (1985) мастак увасабляе тыповы беларускі сельскі матыў. Ранняе змярканне, дрэвы і будынкі патанаюць у пульхным снезе, ён ляжыць і на галінках фруктовых дрэваў, і гурбамі на зямлі. Колькі тут хараства і паэзіі!

Пейзаж «Восеньскія бярозы» (1975)—адзін з нешматлікіх, напісаных непасрэдна з натуры, у ім занатавана захапленне мастака пранікнёным хараством краявіду. Пяшчотнасць каларыту, прадуманая запоўненасць палатна вызначае і пейзаж «Восень» (1980). Тут асабліва бачны характар жывапіснай манеры А. Сямілетава, вынік доўгага карпатлівага працэсу працы над палатном. Адметны яго спосаб нанясення фарбаў: россып тонкіх мазкоў-штрыхоў, пакладзеных вельмі шчыльна, яны як бы перабіваюць у гучанні адзін аднаго і ствараюць своеасаблівае мігценне.

У вясновых пейзажах больш выразна выяўляецца настрой самога мастака, яны пластычныя, інтымныя па гучанню. Ёсць у жывапісца таксама пейзажы-роздумы, вырашаныя, як правіла, вельмі абагульнена. Сярод іх «Барвовае змярканне» (1977), «Могільнік» (1983), поўныя драматычнага напружання і затоенай інтымнасці. Для гэтых работ характэрная насычаная палітра мінорных таноў, творы ўвасабляюць не проста з'яву ці стан прыроды, а парыванні душы мастака, яго філасофскія роздумы пра жыццё.

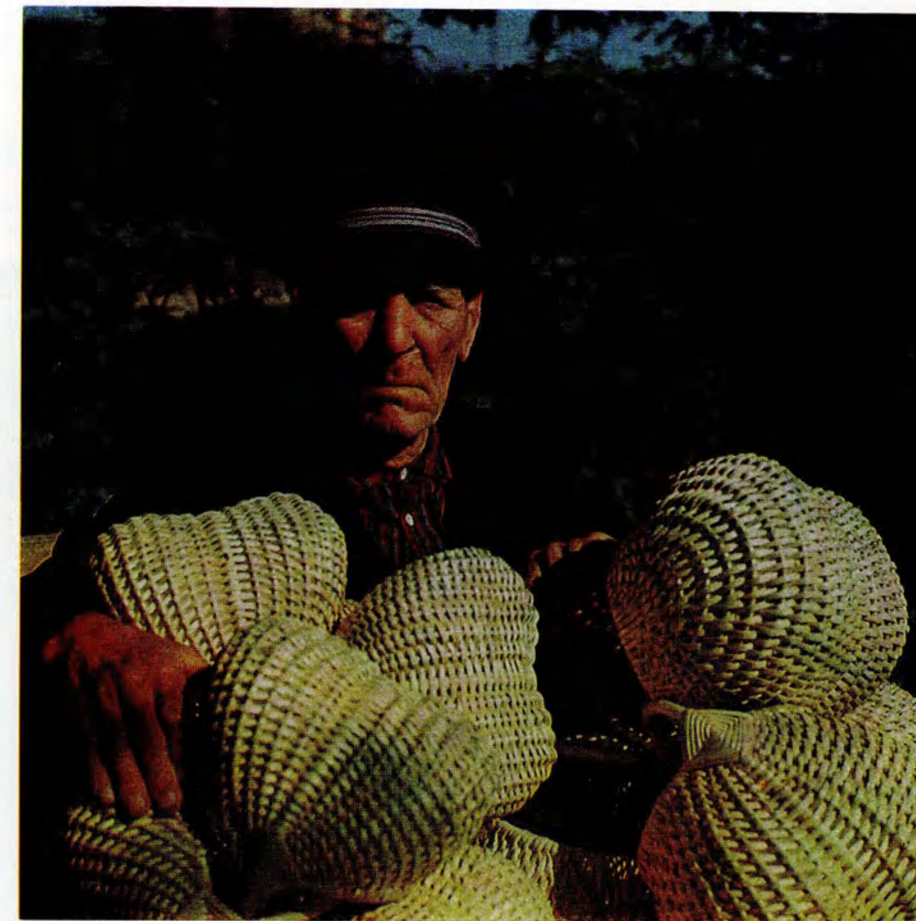
Любоў ВАРАБ'ЁВА.

А. Сямілетаў. На Палессі. Алей, 1980.
←

А. Сямілетаў. Лянок. Алей, 1978.

У народным побыце утылітарнасць, функцыянальнасць вырабаў была пераважнай, таму сёння ганчарны посуд страчвае сваё значэнне, не вытрымліваючы канкурэнцыі з таннымі і практычнымі пластмасавымі, металічнымі, шклянымі вырабамі. За апошняе дзесяцігоддзе заняпалі ганчарныя цэнтры ў Дуброўне, Пружанах, Міры, Благаўцы Шклоўскага раёна, Бабінавічах на Лёзненшчыне і інш. Гісторыяй стала і рэліктавая гартаваная (рабая, абварная) кераміка.

Традыцыйная гліняная цацка страціла сёння функцыю дзіцячай забаўкі, стала мастацкім творам і сувенірам. Пабольшалі яе памеры, пашырылася кола сюжэтаў, ускладніліся формы і дэкор (З. Жылінскі. Коннікі. 1978).



Творчасць мінчаніна В. Сташкевіча— адзін з прыкладаў таго, што калектыўнасць народнага мастацтва азначае сёння не столькі спосаб сумеснай вытворчасці, колькі зберажэнне і засваенне калектыўнага вопыту папярэдніх пакаленняў. Майстар-адзіночка з'яўляецца сёння захавальнікам традыцый каліськці масавага рамяства, таму яго работы адносяцца да народнага мастацтва, а не да самадзейнасці.

Рукатворнасць, цеплыня, мажорная дэкаратыўнасць, насычаны каларыт—тыя якасці сучаснага народнага мастацтва (у першую чаргу ткацтва), якія зноў вяртаюць яго ў наш стандартызаваны побыт, ажыўляюць і адухаўляюць яго.

«Знак бяды» паводле В. Быкава ў Дзяржаўным рускім драматычным тэатры БССР імя М. Горкага. Пятрок—А. Ткачонак.

а҃ :~

Їудифъ вдовица ѿсече главу Олоферну воеводе :~

Книги Їудифъ вдовици починая
ютьсѧ. Зуполне выложены
на рускии ѧзыкъ докторомъ
Францискомъ Скоринсю, изъ сла
вного града Полоцька. Напредъ богу ко
чти, и людемъ посполитым к научению :~

Гравюра «ЮДЗІФ І АЛАФЕРН» з тытульнага ліста кнігі «Юдзіф», выдадзенай Францыскам Скарынай. Прага, 1519.

«ЮДЗІФ І АЛАФЕРН»

Добра вядома, што Біблія, якую ў 1517—1519 гадах выдаў у Празе беларускі першадрукар і асветнік-гуманіст Францыск Скарына, аздоблена выдатнымі дрэварытамі.

Гравюра «Юдзіф і Алаферн», змешчаная на тытуле кнігі «Юдзіф», якая выйшла з друку 9 лютага 1519 года, магчыма, не найлепшы твор Ф. Скарыны. Прыдзірлівае вока можа заўважыць у кампазіцыі гравюры пэўную прасталінейнасць. Вобразы, асабліва Юдзіфі, не пазбаўлены схематызму. Пра гэта сведчаць трактоўка твару, крыху наіўны малюнак рук. Разам з тым «Юдзіф і Алаферн» — вельмі цікавы дрэварыт. Яго згадвалі ў сваіх навуковых працах Б. Уладзіміраў, У. Стасаў, М. Шчакаціхін і іншыя даследчыкі. Вядомы беларускі мастак Л. Баразна, калі складаў альбом «Гравюры Францыска Скарыны», змясціў яе пад першым нумарам [1].

Асаблівая каштоўнасць гэтага твора ў тым, што ўвесь яго выяўленчы, вобразны лад — задума, кампазіцыя, трактоўка цэнтральнага вобраза — непарыўна звязаны з выказваннямі Ф. Скарыны пра Юдзіф. Можна меркаваць, што гравюра, як і іншыя ілюстрацыі біблейскага цыкла, стваралася пры непасрэдным удзеле самога Францыска Скарыны. Ён кансультаваў гравёра, падказваў пэўную трактоўку цэнтральнага вобраза.

У прадмове «во всю Библию русского языка» Ф. Скарына адзначае мужнасць і самаахвярнасць Юдзіфі, якая «для высвобождения отчизны, взор на себе мужем даючы, не лютовала ест живота своего»[2]. У прадмове да кнігі «Юдзіф» Ф. Скарына развівае тэму патрыятызму. Першадрукар гаворыць пра матывы выдання гэтай біблейскай кнігі з вобразам Юдзіфі на тытуле: «Яко зерьцало, жену сию преславную пред очима имеюще, в добрых делах и в любви отчины не толико жены, но и мужи наследовали и всякого тружания і скарбов для посполитого доброго и для отчизны своея не лютовали»[3]. Ніжэй Ф. Скарына сказаў крылатыя словы, якія зрабіліся гімнам патрыятызму: «...от прирождения звери, ходящие в пустыни, знають ямы своя; птицы, летающие по возъдуху, ведають гнезда своя; рибы, плавающие по морю и в реках, чують виры своя; пчелы и тым подобная боронять ульев своих, — тако ж и люди, игде зродилися и ускормлены суть по бозе, к тому месту великую ласку имають»[4].

Ф. Скарына ставіць Юдзіф усім у прыклад. Ён заклікае, каб не толькі жанчыны, але і мужчыны заўсёды трымалі гэты

геraічны вобраз перад вачыма і не шкадавалі для народа ніякіх «скарбаў», ніякай працы. Першадрукар піша пра повязь людзей з роднай зямлёй, дзе яны «зародилися и ускормлены». Біблейская гераіня з'яўляецца для Ф. Скарыны ідэалам грамадзянскасці.

Юдзіф мы бачым у цэнтры гравюры. Вобраз, далёкі ад біблейскага, створаны выразна і востра. Яна зусім не прыгажуня, у яе мужны, валявы, амаль мужчынскі профіль, моцная, годная пастава. Правай рукой Юдзіф упэўнена трымае меч, левай кідае ў мяшок, які падтрымлівае служанка, адсечаную галаву Алаферна. Сцэна адбываецца на фоне напаўрасхінутага шатра, у якім відаць цела заваёўніка. На другім плане — горад са збудаваннямі ў раманскім і гатычным стылях.

Гравюра відовішчная, «карцінная». Яе, пэўна, гравіраваў вопытны майстар. Доўгія паралельна-гарызантальныя штрыхі на зямлі добра спалучаюцца з кароткімі, трохі закругленымі штрыхамі на фігурах, якія ўсюды пакладзены па форме, падкрэсліваюць аб'ём. На адзенні Юдзіфі і яе служанкі пластыка пастаў выяўлена вертыкальнымі лініямі, якія, здаецца, сцякаюць уніз.

Кароткімі паралельнымі штрыхамі трактуецца левая, далейшая ад святла частка шатра, сярэдневяковы горад за дрэвамі. Танальнасць гравюры падначалена агульнай задуме, блікі святла акцэнтуюць увагу гледача на галоўным. Ф. Скарына вырашае сюжэт пра Юдзіф іначай, чым заходнееўрапейскія майстры [5]. Замест традыцыйнага прадоўжанага ён выбірае амаль квадратны (10,5×10,4 см) фармат. Такім чынам сціскае гравюру з двух бакоў, абразае многія непатрэбныя дэталі. Фігуры Юдзіфі і яе служанкі свядома манументалізаваны, набліжаны да гледача. Гэта ўзмацняе «павучальнасць» сюжэта. У позе галоўнай гераіні няма ўласцівай нямецкім гравюрам няўстойлівасці і манернасці. Служанка, якая на асобных нямецкіх гравюрах укленчаная, у Ф. Скарыны стаіць. У яе позе з'явілася пачуццё годнасці. Гэта ўжо не нявольніца і нават не служанка, а гераіня, саўдзельніца смелага ўчынку Юдзіфі. Другарадныя дэталі (сярэдневяковы горад, дрэвы) на гравюры Ф. Скарыны выяўлены лаканічна, абагульнена.

Адметная і тэхніка гравіроўкі. Выкананыя ў стылі позняй готыкі, нямецкія гравюры контурныя, у іх паўтараюцца ломаныя лініі. Мудрагелістыя складкі адзення трактуюцца петлямі. Творы быццам разлічаны на пазнейшую расфарбоўку ад рукі. Гравёр Ф. Скарыны не адчуваў патрэбы ў расфарбоўцы. Ён ужо ўсвядоміў значэнне графічнай эстэтыкі, ролю мадэлявання з дапамогаю штрыхоў, святлоценявых эфектаў. Скарынінская гравюра — паўнацэнны твор графікі. Як адзначана, штрыхоўка вылучаецца шматстайнасцю. Дзякуючы чаргаванню светлых і заштрыхаваных кавалкаў ствараюцца багатыя

танальныя эфекты. Агульны мажорна-прыўзняты эмацыянальны тон быццам узмацняе ўрачыстасць перамогі Юдзіфі над ворагам, стварае святочнае адчуванне.

Гэтыя, здавалася б, нязначныя адрозненні карэнна змяняюць кампазіцыю, а галоўнае, ідэйна-сэнсавы змест гравюры. Нямецкія ілюстратары па-рабску «цытуюць» біблейскі сюжэт. Гравёр Скарыны, наадварот, пластычнымі сродкамі выяўляе яго ідэйную сутнасць. Ён не апавядае, а выяўляе, адкідае з кампазіцыі ўсё выпадковае, непатрэбнае, тое, што перашкаджае выяўленню галоўнай ідэі.

Кампазіцыйная будова скарынінскай гравюры «Юдзіф і Алаферн» падпарадкавана ідэі рэнесанснай гераізацыі галоўнага вобраза. Юдзіф на тытуле кнігі ўвасоблена як ідэал грамадзянскасці і патрыятызму.

Віктар ШМАТАЎ,
кандыдат мастацтвазнаўства.

---

[1] Гравюра Францыска Скарыны. Мн., 1972.

[2] Скарына Ф. Прадмовы і пасляслоўі. Мн., 1969, С. 77.

[3] Там сама. С. 59.

[4] Там сама.

[5] Старазапаветны сюжэт пра набожную ўдаву, якая ўратавала горад Ветылуй ад нашэсця асірыйцаў, быў вельмі папулярны ў мастацтве Адраджэння (працы Батычэлі, Джарджоне, фрагмент размалёўкі Мікеланджэла на столі Сікстынскай капэлы ў Ватыкане і іншыя). Аўтар артыкула выявіў шэраг ілюстрацый на гэтую тэму ў нямецкіх інкунабулах. Яны былі надрукаваны ў Аўсбургу (1477), Страсбургу (1485), Любеку (1494), Кёльне (1497). (Schramm A. Der Bilderschmutckider. Frühdrucke. Leipzig, 1921. Т. 4, № 305; 1924. Т. 8, № 445; 1928, Т. 11, № 1035; 1937. Т. 20, № 86). Варта заўважыць, што кампазіцыя ілюстрацый са згаданых нямецкіх выданняў выяўляе некаторыя агульныя рысы са скарынінскай гравюрай. Усюды мы бачым адну і тую ж сцэну: служанка трымае мяшок, у які Юдзіф кідае галаву заваёўніка; за выключэннем ілюстрацыі з аўсбургскай Бібліі на ўсіх гравюрах на заднім плане паказаны сярэдневяковы горад. Будынкі падобныя да скарынінскіх дамоў (асабліва ў гравюрах страсбургскай і кёльнскай Біблій).

Аднак у цэлым скарынінская гравюра адрозніваецца ад нямецкіх першакрыніц. Апошнія (за выключэннем гравюры з аўсбургскай Бібліі) маюць выцягнуты па гарызанталі фармат. Галоўныя персанажы не вылучаны. Больш таго, у гравюрах са страсбургскай, любекскай і кёльнскай Біблій другасныя вобразы пераважаюць. Служанка на гравюры са страсбургскай Бібліі (1) укленчыла і бессэнсоўна глядзіць на сваю пані, якая тут зусім не гераіня, а хутчэй манерная какетка, якая гулліва кідае ў мяшок адсечаную галаву Алаферна. Не пазбаўлена какецтва і Юдзіф на гравюры з кёльнскай Бібліі (2). Яна намалявана амаль у фас. У позе яе ёсць нейкая няўпэўненасць, нават манернасць. Угодліва схілілася перад Юдзіф'ю служанка з мяшком. Цэласнасць нямецкіх гравюр парушае залішняя дэталізацыя: ваенны рыштунак Алаферна, трава на пярэднім плане, надпісы, старанна «размаляваны» горад. З абезгалоўленага цела Алаферна ў шатры льецца натуралістычна ўвасобленая кроў.

У цэлым нямецкія ілюстрацыі не пазбаўлены той наіўнай ілюстратыўнасці, апавядальнасці і схематызму, якія ўласцівыя ранім нямецкім ксілаграфіям.

Галіна Алісейчык

ЧАС ДЭБЮТАЎ І ДЭБЮТАНТАЎ

Нататкі пра III Рэспубліканскі фестываль лялечных тэатраў БССР. Гродна, 1986 год

Мастацтва лялечнікаў Беларусі сталее на вачах арганізацыйна і творча. У 1986 годзе, пасля стварэння трупы лялечнікаў у Беларускім тэатры імя Я. Коласа, завяршылася фарміраванне сеткі абласных лялечных тэатраў. Пастаноўкі беларусіх майстроў былі цёпла сустрэты на фестывалях у Балгарыі, Польшчы, Францыі. У мінулым сезоне Дзяржаўны тэатр лялек БССР гастраляваў у Югаславіі. У Шчэцінскім тэатры лялек (ПНР) з поспехам ідзе спектакль «Салавей» паводле казкі Г. Х. Андэрсена, створаны беларускай пастановачнай групай — рэжысёрам Аляксеем Ляляўскім і мастаком-сцэнографам Алінай Фаміной. Але сярод шматлікіх фестываляў і конкурсаў адзін займае асобнае месца. Гэта — Рэспубліканскі фестываль лялечных тэатраў. Яго пачалі праводзіць з 1981 года. На трох фестывалях (1981, 1983, 1986) дэманстраваліся дасягненні і шчыра абмяркоўваліся самыя набалелыя «лялечныя» праблемы...

Сапраўды, якая цудоўная магчымасць выдаецца: за тыдзень скласці цэласную карціну развіцця сучаснага беларускага лялечнага мастацтва! У параўнанні з мінулымі фестывалямі сёлетні парадаваў шэрагам станоўчых змен. У прыватнасці, больш мэтанакіраванай зрабілася праца тэатраў над творамі беларускай драматургіі. На гэта, дарэчы, паўплывалі і ўмовы конкурсу — адзін з двух спектакляў, што прадстаўляе тэатр, павінен быць пастаўлены па беларускай п'есе. На афішах III Рэспубліканскага фестывалю стаялі імёны Святланы Клімковіч, Галіны Каржанеўскай, Галіны Васілеўскай, Артура Вольскага. Свае сцэнічныя варыянты беларускай казкі «Дзед і жораў» прывезлі лялечнікі Магілёва і Віцебска.

Характэрнай асаблівасцю фестывалю зрабілася незвычайна вялікая колькасць дэбютаў. Адзін з іх быў калектыўны: свой першы спектакль прывезла ў Гродна самая маладая ў рэспубліцы трупа лялечнікаў, створаная ў Беларускім дзяржаўным акадэмічным тэатры імя Я. Коласа. Дзень паказу іх спектакля «Дзед і жораў» зрабіўся адным з самых радасных дзён фестывалю.

Спектакль віцябчан выклікаў вялікую цікавасць. Калі-нікалі яшчэ адчувалася нясмеласць выканаўцаў, але шчырасць і натуральнасць перамаглі. Дарэчы, вельмі прыцягальнае ў трупы выдатнае валоданне «сакрэтам» мілагучнасці і сілы роднай мовы, а таксама дынамічная рэжысура Віктара Клімчука і дасціпная сцэнаграфія Мікалая Бобышава. Праўда, сама тэатральнасць пастаноўкі нейкім чынам прыглушылася — невыразнасцю таноў, размытасцю фарбаў... У мастацкім вырашэнні спектакля адчуваецца прыхільнасць пастаноўшчыкаў да чалавекападобнай лялькі, якая знаходзіцца па-за эстэтыкай сучаснага тэатра лялек: сучасны тэатр лялек імкнецца да максімальнай выразнасці вобраза і смела эксперыментуе з формай...

Госці і ўдзельнікі фестывалю ўбачылі таксама першыя рэжысёрскія работы Уладзіміра Матроса («Папараць-кветка» Г. Каржанеўскай у Гомельскім абласным тэатры лялек), Юрыя Сарычава («Церам-церамок» С. Маршака ў Дзяржаўным тэатры лялек БССР), Алега Жугжды («Маленькі прынц» паводле А. дэ Сент-Экзюперы ў Магілёўскім абласным тэатры лялек), Віталя Корнева («Кацяня па мянушцы Гаў» Р. Остэра, «Калі рамонак расцвітае» Р. Москавай у Гродзенскім абласным тэатры лялек). Упершыню прымаў удзел у фестывалі малады мастак Дзяржаўнага тэатра лялек БССР Валерый Рачкоўскі, які афарміў два конкурсныя спектаклі — «Церам-церамок» і «Граф Глінскі-Папялінскі».

Значна ўзрасла прафесійнасць труп абласных тэатраў лялек, больш сыгранымі сталі іх акцёрскія ансамблі. Асабліва відавочным гэта зрабілася на спектаклях Магілёўскага тэатра лялек, чыя праграма была бадай што самай цікавай. Відавочна і іншае: сам факт, што параўнальна малады калектыў (ён створаны ў 1976 годзе) здолеў сур'ёзна канкурыраваць са старэйшым і заслужаным — Дзяржаўным тэатрам лялек БССР, — шмат для каго з'явіўся поўнай нечаканасцю.

Два конкурсныя спектаклі магіляўчан, «Цудоўныя прыгоды Ката ў ботах» Ш. Перо і «Дзед і жораў» В. Вольскага, вельмі непадобныя і па драматургічнаму матэрыялу, і па эстэтыцы, і па стылю акцёрскага выканання. Аб'ядноўвае іх дакладнасць мыслення рэжысёра Аляксея Ляляўскага і... надзвычайная захопленасць трупы. Ёсць у іх і яшчэ адна агульная рыса — імкненне выявіць не толькі ўзаемаадносіны персанажаў, але і акцёраў з лялькамі... Для гэтага ўдзельнікаў спектакля «Цудоўныя прыгоды Ката ў ботах» рэжысёр апранае ў касцюмы старажытных камедыянтаў, і яны абменьваюцца адзін з адным пакланамі — такімі ж глыбокімі і вытанчанымі, як і са сваімі марыянеткамі... Для гэтага пастаўлены пралог спектакля «Дзед і жораў», дзе акцёры ў зрэбных сялянскіх вопратках і са зрэбнымі крыламі за спінамі ўвасабляюць... стварэнне сусвету — «ажыўляюць» лялек... І першыя рухі лялек, іх «абуджэнне» суправаджаюцца ціхімі, сіплаватымі, таямнічымі гукамі трысняговай дудачкі...

...Вось лялькі пачалі рухацца і гаварыць — «ажылі». Першая аказалася бабай, другая — дзедам. Абодва былі галодныя, абодва пайшлі ў поле — падсілкавацца маладым гарохам. А гарох (вось дзе гора!) ужо нехта з'еў. Хто ж гэты злодзей?.. І закруцілася кола казкі — закруцілася літаральна, таму што сцэнограф Ала Ганіёдская і рэжысёр Аляксей Ляляўскі разам з дэкарацыямі ўстанавілі на сталe-сцэне некалькі рухомых плоскасцей. Яны дазволілі акцёрам хутка мяняць месца дзеяння, надалі дынамікі сцэнам вясковага свята. Іранічна і дасціпна вырашыў рэжысёр эпізод балявання ў панскай сядзібе, дзе госці пад кракавяк абмяркоўвалі навіны... гродзенскага фестывалю лялечных тэатраў! Такі стары і такі нечаканы прыём — рэпрызы на злобу дня, напалову забыты звычай лялечнікаў-батлейшчыкаў. Увогуле, слова «батлейка» часта ўжывалася ў размовах пра гэты спектакль. Не заўсёды, праўда, яго разумелі правільна: у дадзеным спектаклі батлейкі як дэкарацыйнай канструкцыі не было. Але былі роднае батлейцы адчуванне шматмернасці свету, яго загадкавасці, якая лёгка дапускае магчымасць цуду, вера ў справядлівасць лёсу... У спектаклі адчуваўся настрой на сённяшні дзень, штохвілінная магчымасць змяніцца, улавіць настрой залы і адказаць на яго імправізацыяй... Не форма, але дух народнага тэатра жыве ў ім. Ён выклікае спрэчкі, дае падставу для роздуму. Напрыклад, пра жыццё старых традыцый у сучасным свеце. Калі-нікалі ўзнікае адчуванне, што мы набліжаем іхнюю гібель — сваім імкненнем абавязкова захаваць іх знешнія адзнакі, іх звыклую форму, якая нам даспадобы. І калі гэтая закансерваваная прыхільнікамі традыцыі форма пачынае супярэчыць новым сродкам выразнасці, новаму зместу, робіцца відавочным: традыцыя састарэла, крыніца вычарпана... Традыцыі, безумоўна, не абмяжоўваюцца формай. Яны звязаны з асаблівым светаадчуваннем, з жыццёвай пазіцыяй, з цікавасцю да тых ці іншых праблем. І развіццё традыцыйнага мастацтва, сцвярджэнне яго каштоўнасцей, працяг пошукаў па-свойму не менш важныя, чым захаванне яго гістарычных форм...

Спектакль Магілёўскага абласнога тэатра лялек «Дзед і жораў» гэтай складанай праблемы не вырашае, але ў ім ёсць каштоўнае намаганне пераасэнсаваць традыцыю: пусціць у жыццё старую казку, перараказаную новай тэатральнай мовай.

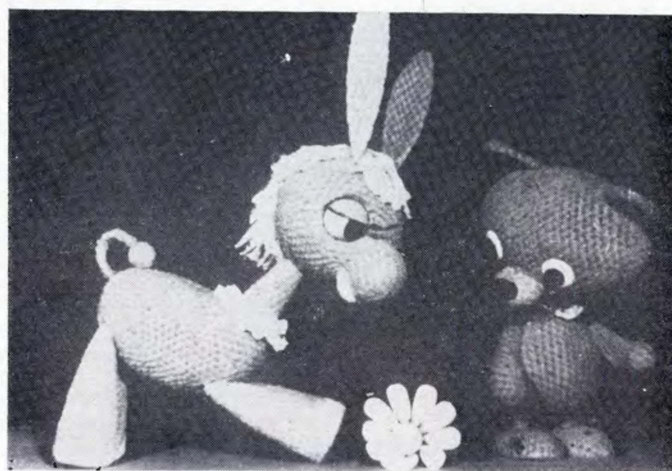
Другі спектакль магіляўчан, «Цудоўныя прыгоды Ката ў ботах», жартаўліва стылізаваны рэжысёрам Аляксеем Ляляўскім і мастаком Яўгенам Ларчанкам пад прадстаўленне старажытнай трупы французскіх лялечнікаў. Пастаноўшчык выбудаваў у ім дзве паралельныя лініі дзеяння. Першая — сюжэт казкі, што разыгрываецца лялькамі-марыянеткамі. Другую лінію, своеасаблівае абрамленне казкі музычна-пластычнымі інтэрмедыямі, вядуць акцёры, якія пераўвасабляюцца з лялечнікаў у камедыянтаў старажытнай трупы і каменціруюць падзеі — то сур'ёзна, то іранічна. Самыя маленькія гледачы ўсю ўвагу ад-

«Граф Глінскі-Папялінскі» А. Вольскага ў Дзяржаўным тэатры лялек БССР. Сцэна са спектакля.

«Халоднае сэрца» В. Гаўфа ў Гомельскім абласным тэатры лялек. Сцэна са спектакля.

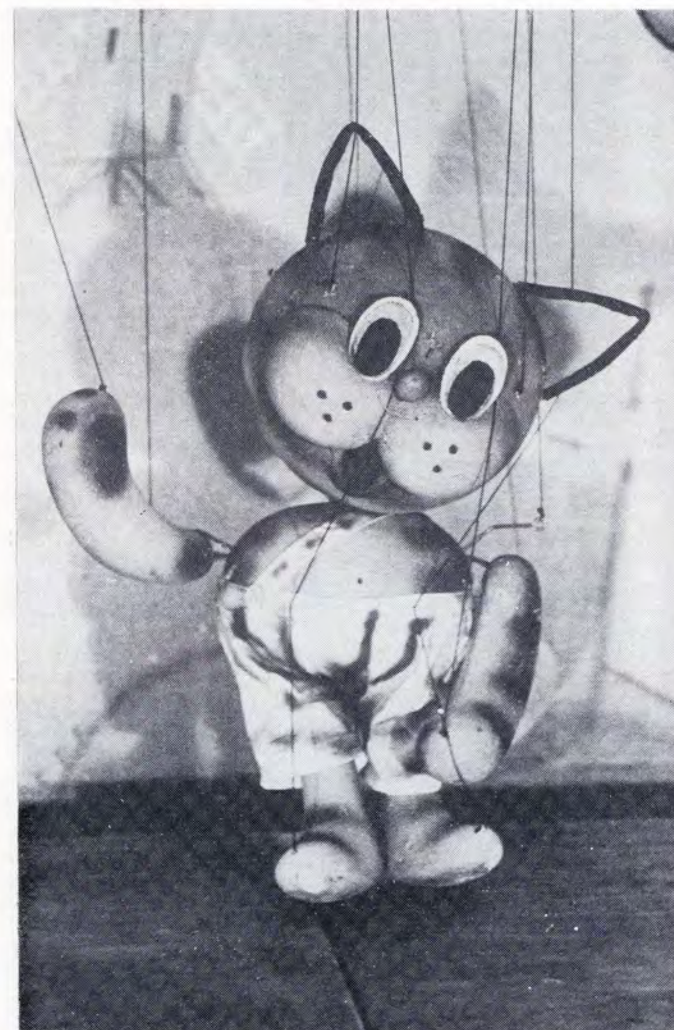
«Хлопчык з легенды Л. Браўсевіча ў Брэсцкім абласным тэатры лялек. Сцэна са спектакля.

«Калі рамонак расцвітае» Р. Москавай у Гродзенскім абласным тэатры лялек. Сцэна са спектакля.



Фота В. Сасноўскага і А. Дзмітрыева.

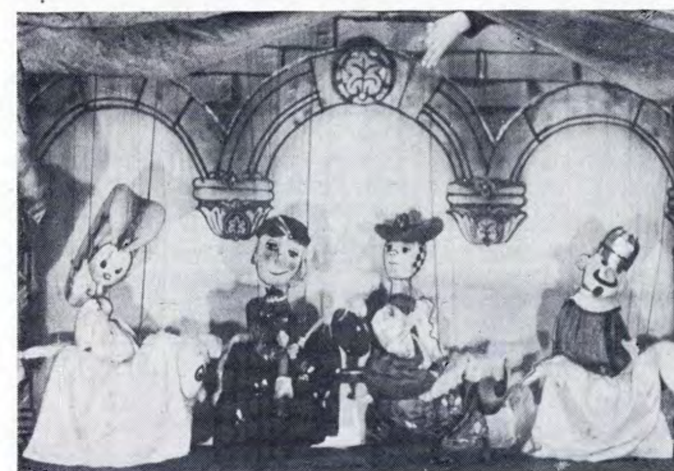
«Кот у ботах Ш. Перо ў Магілёўскім абласным тэатры лялек. Лялька ката. Мастак Я. Ларчанка.



«Дзед і жораў» В. Вольскага ў Магілёўскім абласным тэатры лялек. Сцэна са спектакля.

«Дзед і жораў» В. Вольскага ў Магілёўскім абласным тэатры лялек. Сцэна са спектакля.

«Кот у ботах» Ш. Перо ў Магілёўскім абласным тэатры лялек. Сцэна са спектакля.



даюць прыгодам Ката ў ботах; да дарослай аўдыторыі звернуты зонгі камедыянтаў, і ў дзіцячай казцы раптам узнікаюць недзіцячыя пытанні: пра каштоўнасці сапраўдныя і несапраўдныя, пра дабро і зло, пра велізарны кошт знешняга дабрабыту — страту сяброў і каханых... Пытанні ўзнікаюць і не знікаюць, непакояць, прымушаюць задумацца.

Сваім абаяннем спектакль шмат у чым абавязаны сцэнографу Яўгену Ларчанку. Ён пабудаваў для казкі маленькі барочны тэатрык, асветлены прыглушанымі агнямі рампы. Ягоныя дэкарацыі — раскоша і беднасць адначасова: тут і дрэва, і палатно, і аксаміт. Змяняюць адзін аднаго чароўныя акварэлі на задніках... Кантраст белай і пунсовай тканіны ў касцюмах акцёраў, накшталт таго як суседнічаюць у акцёрскіх апратках колеры сумнага П'еро і бестурботнага Арлекіна, адпавядае агульнаму эмацыянальнаму настрою спектакля і стылю выканання, дзе побач весялосць і смутак, сур'ёзнасць і іронія. Яркія, цікавыя характары, закладзеныя мастаком у лялькі, увасобілі акцёры Алег Жугжда (рыжы Кот-хітрун), Юрый Франкоў (сумотны Жан), Валянціна Белаш (добрая прынцэса Жанна), Аляксандр Барбаш (прастадушны Кароль), Наталля Шабанова (сварлівая Каралева) і іншыя.

Акрамя конкурснай праграмы магіляўчане паказалі і самастойную работу акцёраў тэатра — спектакль па матывах казкі Антуана дэ Сент-Экзюперы «Маленькі прынц» (сцэнічная кампазіцыя і пастаноўка Алега Жугжды). Ён выклікаў ажыўленыя спрэчкі, думкі спецыялістаў разышліся, але цікавасць гледачоў і ўдзельнікаў была сапраўдная. Цікавым у дадзеным выпадку зрабіўся не столькі вынік (відавочна, што спектаклю не хапала зладжанасці, цэласнасці), колькі спосаб мыслення рэжысёра-дэбютанта. Відавую прыналежнасць спектакля — драматычны ён ці лялечны — так і не высветлілі. У ім спалучыліся розныя прыёмы, але менавіта цеснае суседства паэзіі і пантамімы, драмы і лялек надало яму непаўторнасці. Відавочнымі зрабіліся і намаганні рэжысёра ўсталяваць новыя, нязвыклыя адносіны паміж тэатральнымі кампанентамі — словам, пластыкай, музыкай. У традыцыйных тэатрах — оперным, балетным, драматычным — мы прызвычаіліся да дакладнай іерархіі тэатральнага сінтэзу: ёсць кампаненты выяўляючыя (вакал, пластыка, тэкст драмы), іх выразныя сродкі вызначаюць відавую прыналежнасць спектакля, а астатнія кампаненты ім падпарадкоўваюцца. У спектаклі Алега Жугжды гэтая дакладная іерархія парушана. Ёсць эпізоды, дзе вядучая роля належыць спачатку пластыцы, потым — слову, а завяршыць сцэну ці пераакцэнтаваць яе можа музыка ці шумавы эфект. Такія задачы — складаныя і цяжкія, але рэжысёр, паставіўшы іх, не баіцца памылак. Іх, дарэчы, дастаткова: дзея часта збіваецца з рытму, шэраг эпізодаў (сярод іх ёсць сапраўды цікавыя) не выбудаваны ў адзінае цэлае, не вырашаны фінал і г. д. Але ёсць імкненне да поліфанічнасці дзеі, імправізацыйнасць акцёрскага існавання, культура тэатральнага мыслення. Такім чынам, весці гаворку пра спектакль-з'яву яшчэ рана, але спадзявацца на з'яўленне таленавітага самабытнага рэжысёра ёсць усе падставы.

Дзяржаўны тэатр лялек БССР паказаў у Гродне два спектаклі. І калі «Церам-церамок» С. Маршака вельмі сціплы і па выразных сродках, і па мастацкаму выніку, то «Граф Глінскі-Папялінскі» А. Вольскага зрабіўся прыкметнай падзеяй фестывалю.

Аляксей Ляляўскі, які нядаўна быў прызначаны галоўным рэжысёрам Дзяржаўнага тэатра лялек БССР, у гэтай пастаноўцы працягвае выкарыстоўваць прыёмы і традыцыі народнага тэатра, а таксама цікава іх пераасэнсоўвае, шукае іх адпаведнасці сённяшняму дню. У аснову рэжысёрскага вырашэння спектакля «Граф Глінскі-Папялінскі» пакладзены прынцып свабоднага абмену ролямі паміж акцёрамі — калектыўнага стварэння вобразаў.

Акцёры з'яўляюцца на сцэне ў ільняных вопратках, саламяных брылях: беларускія сяляне збіраюцца на вясковай вуліцы пасля працоўнага дня. Але вось у нечых руках з'явілася лялька, адна, другая, і пачалося прадстаўленне пра хлопчыка Марцінку, празванага аднавяскоўцамі графам Глінскім-Папялінскім. Акцёры перадаюць лялек адзін аднаму і, беручы іх у рукі, на вачах у публікі пераўвасабляюцца, уключаюцца ў дзею. Такі стыль ігры патрабуе ад выканаўцаў надзвычайнай унутранай рухомасці і абвостранага пачуцця партнёра. Кожны з іх намагаецца дадаць да вобраза ляльку новыя рысы, разнастаіць яе пластыку, але пры гэтым захоўвае адзінае вырашэнне характару. Такі спосаб акцёрскага існавання наколькі цікавы, настолькі і складаны, і нельга сцвярджаць, што на прэм'ерных спектаклях (а фестывальны паказ быў прэм'ерай) ён быў акцёрамі да канца засвоены. У выкананні адчувалася некаторая скаванасць, раз-пораз пераходы лялек ад аднаго выканаўцы да другога былі механічнымі, не прыўносілі новых эмацыянальных адценняў, функцыянальна не апраўдваліся...

Відаць, на пераадоленне падобных складанасцей, на адпрацоўку дакладных узаемадзеянняў паміж акцёрамі пайшоў асноўны падрыхтоўчы час, таму развіццё вобраза галоўнага персанажа Марцінкі не завяршылася... Хоць Марцінка і пачаў з пошукаў багатай нявесты, у фінале, дабіўшыся рукі царэўны, усё ж вярнуўся да простай і беднай дзяўчыны, якая яго пакахала. Ніводны са шматлікіх выканаўцаў ролі не паказаў пералому, які адбыўся ў свядомасці галоўнага героя, таму фінал выглядае алагічна. Праўда, спектакль яшчэ знаходзіцца ў фазе станаўлення, і будзем спадзявацца, што яго творчы патэнцыял рэалізуецца з поспехам.

Да ліку найбольш цэласных і завершаных фестывальных работ можна аднесці казку В. Гаўфа «Халоднае сэрца», паказаную гомельскімі лялечнікамі. Рэжысёру Віктару Чарняеву і мастачцы Ніне Баяндзінай удалося стварыць дакладную атмасферу дзеі і захаваць нацыянальны каларыт літаратурнай першакрыніцы (лялькі выкананы ў традыцыях нямецкага тэатра, у дэкарацыях выкарыстаны элементы архітэктуры Германіі сярэднявечча — фахверхавыя канструкцыі), а таксама стварыць цікавы акцёрскі ансамбль, у якім вызначаюцца работы Уладзіміра Матроса (Гном), Валерыя Курдзюмава (Чараўнік Міхель), Мікалая Манца (Петэр).

Спектаклі трэцяга фестывалю паказалі, што арсенал выразных сродкаў сучаснага тэатра лялек надзвычай багаты. У ім лялькі розных сістэм спалучаюцца са скульптурай і маскай, традыцыйнае ваджэнне лялек — з драматычнай ігрой, традыцыі народнага тэатра — з магчымасцямі сучаснай тэхнікі. Праўда, пакуль што не ўсе тэатры поўнасцю выкарыстоўваюць магчымасці свайго мастацтва. Гродзенскі тэатр лялек, напрыклад, у выбары выразных сродкаў залішне сціплы — да аскетызму. У пастаноўцы гамяльчан «Папараць-кветка» Г. Каржанеўскай карціна супрацьлеглая: рэжысёр Уладзімір Матрос і мастачка Ніна Баяндзіна выкарысталі прыёмы і лялечнага тэатра, і эстрады, і драмы. У сцэнаграфіі суседнічалі ўмоўнасць і бутафорыя, вобразнасць і жыццепадабенства. У выніку сумяшчэння такіх розных прыёмаў і стыляў са спектакля знікла арыгінальная мастацкая мова...

Дзеля справядлівасці трэба адзначыць, што некаторы эклектызм выразных сродкаў — вельмі распаўсюджаная рыса дэбютных пастановак, а «Папараць-кветка», як я ўжо пісала,— рэжысёрскі дэбют таленавітага акцёра-лялечніка Уладзіміра Матроса. Уменне паглядзець на сваю работу не паэпізодна, а цалкам, думаць пра адзінае вырашэнне з'явіцца з вопытам рэжысёрскай практыкі, тады эклектычнасць знікае сама сабой. Думаецца, што ў дадзеным выпадку менавіта так і здарыцца...

Пэўна, сапраўдная каштоўнасць фестывалю праявіцца толькі праз нейкі час. А вынікі... Кажучы па шчырасці, мне не хочацца іх падводзіць. Магчыма, галоўны вынік — непадробная цікавасць драматургаў і гледачоў да мастацтва тэатра лялек.

Тацццяна Рогач

СЕМ ДЗЁН МУЗЫКІ

Дні літаратуры і мастацтва Эстонскай ССР у Беларускай ССР

Сустрэчы з выканаўцамі высокага ўзроўню — гэта заўсёды падзея ў культурным жыцці. Прыезд у нашу рэспубліку вялікай групы дзеячаў эстонскага мастацтва, розныя мерапрыемствы і канцэрты, што адбываліся з 24 па 29 верасня 1986 года, дазволілі бліжэй пазнаёміцца з самадзейнымі і прафесійнымі калектывамі, салістамі братняй рэспублікі — прадстаўнікамі самых розных жанраў мастацтва, у тым ліку і музычнага. Жыхары многіх гарадоў і населеных пунктаў Беларусі слухалі і глядзелі песні, харавыя творы, інструментальную музыку, танцы ў выкананні эстонскіх артыстаў. Поспех спадарожнічаў і выступленням лепшых калектываў і салістаў у сталіцы нашай рэспублікі.

Здаўна славіцца харавое мастацтва Эстоніі. Любоў да харавых спеваў у рэспубліцы сапраўды ўсенародная.

Творчасць Дзяржаўнага акадэмічнага мужчынскага хору Эстонскай ССР заўсёды карысталася нязменнай папулярнасцю. Створаны ў 1944 годзе, гэты калектыў прапагандуе высокую музычную культуру. Кіруе хорам выдатны савецкі музыкант — Герой Сацыялістычнай Працы, лаўрэат Ленінскай і Дзяржаўных прэмій, народны артыст СССР прафесар Густаў Эрнесакс. Сустрэчы з гэтым славутым калектывам прыносяць слухачам незвычайную асалоду, пакідаюць найлепшыя ўражанні.

Мастацтва кожнага харавога калектыву вызначаецца не толькі высокім узроўнем «чыстага» прафесіяналізму. Безумоўна, слухачам важна і тое, наколькі пераканальна ўвасабляе той або іншы калектыў ідэю твора, задумы, закладзеныя ў яго кампазітарам. Таму што іншым разам можна пачуць бездакорнае выкананне, чыстае харавое інтанаванне, стройны ансамбль, аднак душы, натхнення ва ўсім гэтым не адчуць. Такое выканаўства пакідае слухачоў абыякавымі, чаго нельга сказаць пра канцэрты мужчынскага хору Эстоніі, якія прынеслі вялікае задавальненне і засталіся ў памяці.

Разнастайнай была праграма выступлення піяніста Кале Рандалу.

Спявае Маці Пальм.

У творчай манеры хору шчасліва спалучыліся і высокае майстэрства, і вялікая эмацыянальнасць. Яго мастацтва здольнае ўсхваляваць. Ці не ў гэтым галоўнае прызначэнне музыкі?

Хор з поспехам выконвае творы О. Ласа, Палестрыны, Гендэля, Гайдна, Моцарта, Шуберта, Бетховена, Ліста, Грыга, Сібеліуса, М. Глінкі, П. Чайкоўскага, С. Танеева і многіх іншых кампазітараў. Праграма канцэрта ў зале Белдзяржфілармоніі складалася з твораў розных аўтараў, напісаных у розных стылях. Гучала і балада Д. Шастаковіча з цыкла «Вернасць» (на вершы Я. Далматоўскага), «Танцавальная» з сюіты для мужчынскага хору А. Тактакішвілі і канцэртная сюіта «Чалавек і мора» Э. Капа, творы В. Торміса, Э. Аава, Р. Тобіяса, Д. Лукаса, Г. Эрнесакса. Хор выканаў і вядомы твор — філасофска-лірычны хор «Душа сумуе па нябёсах» Г. Свірыдава на вершы С. Ясеніна. Строгая акордавая харальнасць выклікала асацыяцыі са старадаўнімі культавымі спевамі. Велічнасць, шырыня і стройнасць, нечаканыя нюансы выканання — усё гэтае гукавое палатно, якое разгортвалася ва ўяўленні слухачоў, гэтая карціна, намаляваная сродкамі музыкі і паэтычнага слова, былі надзвычай пластычныя і вобразна-бачныя.

Значная разнастайнасць праграмы выклікала асаблівую цікавасць, жывы водгук слухачоў. Аднадушная іх рэакцыя нібы падтрымлівала неаслабную ўвагу харыстаў, якія па-майстэрску вылучалі ўсе своеасаблівыя каларыстычныя, рытмічныя, меладычныя дэталі ў такіх непадобных адзін да аднаго творах.

Аматары харавога мастацтва мелі магчымасць паслухаць і іншыя эстонскія калектывы: камерны хор Эстонскай філармоніі пад кіраўніцтвам заслужанага артыста ЭССР Тыну Кальюстэ, узорны хор хлопчыкаў Дзяржаўнага акадэмічнага мужчынскага хору Эстоніі. Праграмы, якія выконвае камерны хор, сапраўды ўражваюць сваёй разнастайнасцю; прыхільнасць да якога-небудзь аднаго стылю менш за ўсё характэрная для гэтага калектыву. Рэпертуар хору шырокі і багаты, ён уключае ў сябе цыклы эстонскай класічнай музыкі, сучасныя харавыя творы кампазітараў Эстоніі, негрыцянскія песні, савецкую харавую музыку. Афішы калектыву пазначаны імёнамі не толькі Палестрыны, Мантэвердзі, Жанекена, Пергалезі, Моцарта, Брамса, але і менш вядомых у нас майстроў харавой музыкі — Д. Фармера, Г. Морлі, Т. Уіклса, Д. Уілбі, П. Странфарда, А. Фэхе-

Удзельнікі ансамбля «Хортус музікус».

ра. Размах і змястоўнасць такіх насычаных праграм патрабуюць асаблівых майстэрства і гнуткасці харавой тэхнікі, свабоднага валодання прыёмамі ўвасаблення такіх адметных па стылю твораў.

У праграму мінскага канцэрта хор уключыў два італьянскія мадрыгалы XVI стагоддзя, Першы матэт Баха для двух хораў «Спявайце госпаду святую песню», творы эстонскага кампазітара Крэа (4 псалмы Давіда і «Веснавую песню»), а таксама творы Каконі і Г. Эрнесакса.

Каб данесці твор да слухачоў, мастацкі кіраўнік калектыву ўдумліва выкарыстоўваў тэмбры, сілу галасоў харыстаў, штораз перастаўляў групы. На ўсе гэтыя захады дырыжора хор адказваў здзіўляючай аднадушнасцю, чуйнасцю, гнуткасцю і дакладна выконваў усе яго загады. Гэты канцэрт застаўся ў памяці яшчэ і таму, што звярнулі на сябе ўвагу рытмічная стройнасць і неаслабная ўвага да артыкуляцыі.

Калі слухаеш гэты калектыў, міжволі параўноўваеш яго ўздзеянне на эмоцыі з тымі, што бываюць выкліканы ўражаннямі ад класічных помнікаў архітэктуры — стройных, велічнаўзвышаных збудаванняў. Безумоўна, эмацыянальныя ўражанні, якія выклікае гучанне чалавечага голасу, сапраўды дзівосныя.

У рамках Дзён мастацтва і літаратуры Эстоніі ў БССР было шырока прадстаўлена вакальнае і арганнае выканаўства. У канцэртных залах выступілі Маці Пальм, Урве Таўтс, Крысціна Хойдрэ.

Арганная музыка вельмі папулярная ў Эстоніі, тысячы яе прыхільнікаў маюць магчымасць пастаянна слухаць выступленні лепшых айчынных і замежных музыкантаў. Эстонскае арганнае мастацтва прадстаўляла ў Беларусі маладая выканаўца К. Хойдрэ, якая выступіла ў Мінску двойчы — з сольным канцэртам і ў дуэце з народнай артысткай ЭССР У. Таўтс. Прыхільнікі таленту гэтай спявачкі надоўга зберагуць уражанні ад яе канцэрта, які быў першым у праграме свята. У. Таўтс — выключна таленавітая актрыса. Магчымасці яе голасу дазваляюць выконваць творы літаральна ў кожным вакальным стылі. На тэатральнай сцэне яна спявае партыі Любашы і Кармэн, Амнерыс і Азучэны, Іакасты ў «Цару Эдыпе» І. Стравінскага, мецца-сапранавыя партыі ў рэквіемах Моцарта і Вердзі, пасіёнах і месах Баха, операх Р. Штраўса.

У. Таўтс — актрыса перш-наперш значнага лірыка-трагедыйнага таленту, у чым яна пераконвае на кожным з канцэртаў. Яе выступленне 23 верасня ў камернай зале Белдзяржфілармоніі не было выключэннем. У. Таўтс выканала творы, якія належаць адной эпосе — эпосе барока. Гэта былі дзве арыі з кантаты № 79 і арыя з «Сшытка Ганны Магдалены» Баха, арыі з опер «Геркулес» і «Семела» Гендэля, «Што прыгажэйшае за каханне» Тэлемана і «Ты мой каханы» Джыярдані. Нават у такіх, здавалася б, падобных па стылю творах спявачка перадала мяккую лірыку, асаблівую паэтычнасць арый Тэлемана і Джыярдані, выразны драматызм арыі з оперы «Геркулес». Праўда, на фоне гэтых твораў не такімі яркімі падаліся мне дзве арыі Пергалезі, якія не нясуць дастаткова яскравай вобразнасці, багатай меладыйнасці ў параўнанні з іншымі творамі гэтага кампазітара...

Нараджэнне ў 1972 годзе ансамбля старадаўняй музыкі «Хортус музікус» было знамянальнае таму, што ўвасобіла ў сабе рост зацікаўленасці сучаснай моладзі музыкай барока (як у арыгінале, так, дарэчы, і ў інтэрпрэтацыях для масавай эстрады). Асабліва гэта датычылася арганнай і народнай музыкі, якая зацікавіла пераважна прафесійных музыкантаў. Удзельнікі ансамбля «Хортус музікус», напрыклад, пры выкананні твораў імкнуцца да максімальнай дакладнасці перадачы дэталяў побыту праз касцюмы і інструментарый, манеры, гуказдабыванне. Музыканты вымушаны вырашаць даволі адказныя задачы. Па-першае, вызначанымі сродкамі яны мусяць адлюстраваць атмасферу, дух той эпохі, у якой бытавала музыка барока; па-другое, вызначыць для саміх сябе: ці **ўзнаўляць** музыку (у прынцыпе такі эквівалент стварыць немагчыма), ці **інтэрпрэтаваць** яе? Ансамбль «Хортус музікус» аддае перавагу інтэрпрэтацыі. Для ўдзельнікаў калектыву важна прачытанне твораў старадаўняй музыкі вачыма выканаўцаў XX стагоддзя.

Ансамбль выконвае музыку сярэднявечча, эпохі Адраджэння, барока — музыку Англіі, Францыі, Італіі, Іспаніі, Нідэрландаў. Кожнай прэм'еры, кожнаму канцэрту папярэднічае вялікая работа: вывучаецца гісторыя, касцюмы, інструменты. Многае для ансамбля ствараецца па спецыяльных заказах...

Хочацца сказаць, што разуменне і ацэнка таго, што пачута

на канцэрце, залежыць ад падрыхтаванасці слухачоў, іх здольнасці адрозніць аб'ектыўнае ад суб'ектыўнага. Галоўная ж задача кожнага выканаўцы — абудзіць цікавасць аўдыторыі, умець уплываць на яе ўяўленні, прымусіць адгукнуцца на музычныя вобразы. Тут недастаткова быць проста першакласным выканаўцам. Трэба ўмець перадаць не толькі тое, што было задумана кампазітарам, але і тое, што ў працэсе работы хвалявала самога інтэрпрэтатара. Менавіта такім уменнем вызначаецца заслужаны артыст ЭССР, лаўрэат міжнародных конкурсаў піяніст Кале Рандалу. Праграма яго сольнага канцэрта была складзена так, што слухачы мелі магчымасць пазнаёміцца з музыкай класічнай (Варыяцыі сі-бемоль мажор Моцарта), рамантычнай (Саната-фантазія соль мажор Шуберта), творамі савецкіх (Сёмая саната С. Пракоф'ева) і сучасных эстонскіх аўтараў (Саната Э.-С. Цюўра).

Што ж вызначала фартэпіяннае выканаўства К. Рандалу? Пры высокім тэхнічным майстэрстве перш-наперш — стылістычная пераканальнасць усіх твораў, што прагучалі, а таксама ўменне адчуць задуму кампазітара, успрыняць яе і дакладна ўвасобіць.

На заключным канцэрце Дзён літаратуры і мастацтва Эстоніі слухачоў было асабліва шмат. Адкрыла канцэрт яскравая і выразная «Святочная уверцюра» Д. Смольскага. У выкананні Дзяржаўнага сімфанічнага аркестра БССР прагучалі Пятая сімфонія Д. Шастаковіча і Першая сімфонія Л. Сумера. Слухачы былі задаволены і зладжаным выкананнем, і багаццем нюансаў у аркестры. Думаецца, значную ролю ў гэтым адыграў таленавіты і ўдумлівы дырыжор Пеэтэр Лільe.

Заключным акордам канцэрта прагучала Фантазія для фартэпіяна, хору і аркестра до мінор ор. 80 Бетховена. Упершыню яна была выканана ў 1808 годзе ў музычным салоне для выбранай, г. зн. свецкай грамадскасці ў палацы Лобкавіца. Прэм'ера прайшла без поспеху. Магчыма, прычынай таму былі непаразуменні Бетховена з аркестрам, які, як і хор, не паспеў вывучыць гэты твор. Фантазія, безумоўна,— адзін з найбольш арыгінальных твораў Бетховена, поўны гармоніі, ціхамірнай радасці. Удзел у яго выкананні ў Мінску хору хлопчыкаў пад кіраўніцтвам народнага артыста ЭССР Вена Лаўла асабліва падкрэсліў такое адчуванне радасці, шчасця, светлага настрою, якія прасякваюць Фантазію.

Трэба заўважыць, што мелодыя хору прадвызначыла славутую тэму радасці ў фінале Дзевятай сімфоніі кампазітара. Сэнс вершаў Фантазіі —услаўленне мастацтва, моцы яго ўздзеяння на розум людзей.

Значную частку параду эстонскай музыкі склалі выступленні эстрадных выканаўцаў, хоць не ўсё з паказанага выклікала ў слухачоў вялікую зацікаўленасць.

Так, у час выступленняў у Палацы спорту ансамбля «Караван» публіка не выказвала гарачых эмоцый, і было шкада музыкантаў, якія, па сутнасці, так і не знайшлі кантакту з аўдыторыяй. Не дапамагло добрае вакальнае майстэрства, не зацікавілі і знаёмая стылізацыя «пад «Бітлз» песні «Зімовая ноч», і песня «Прачніся» — уласны твор ансамбля.

Думалася, што гэты заклік знойдзе водгук у другім аддзяленні, у якім выступала Ане Вескі з ансамблем «Нема». Сапраўды, у вялікай зале зрабілася нібы больш цёпла. Спявачка хутка наладзіла кантакт з залай, нават запрасіла найбольш смелых слухачоў да сумеснага выканання песні «Капітан». Але і гэта не дало чаканага задавальнення. Думаецца, не адна я, пакінуўшы залу, хутка забылася і пра канцэрт, і пра выканаўцаў. Бо выйсці на сцэну і заспяваць — гэта далёка не ўсё. Кожнае мастацтва, у тым ліку і эстраднае, павінна гаварыць пра нешта істотнае, **сапраўднае,** адбіраючы для гэтага адпаведныя сродкі. А закрануць душы слухачоў слабым творам немагчыма...

Не памылюся, калі скажу, што ў цэлым уражанні ад выступленняў эстонскіх музыкантаў і музыкі, што гучала, засталіся прыемныя. У кожным разе, староніх назіральнікаў на канцэртах, як мне здалося, не было. Выкажу спадзяванне, што такія мастацкія святы, як Дні літаратуры і мастацтва Эстоніі ў БССР, зробяцца добрай традыцыяй.

Удзельнікі ансамбля «Хортус музікус».

Фота І. Таўсташэева і Ю. Элізаровіча.

Віктар Навуменка

АДСТОЙВАЮЧЫ ДАСЯГНУТАЕ

Больш чым пяцьдзесят гадоў назад у Беларускім дзяржаўным акадэмічным тэатры імя Я. Купалы (тады ён называўся Беларускі першы дзяржаўны тэатр — БДТ-1) разгарнулася вострая творчая дыскусія. Спрэчкі вяліся па самых галоўных, жыццёва важных пытаннях: пра творчы шлях тэатра і яго ідэйна-эстэтычную скіраванасць, пра лёс рэалізму, пра адносіны да тэатральных традыцый. Гэтыя пытанні не страцілі актуальнасці і ў нашыя дні. У 70-ыя гады ў тэатры быццам адрадзіліся тэндэнцыі да пераацэнкі традыцыйных каштоўнасцей рэалістычнага мастацтва, даволі значнае месца ў рэпертуары занялі спектаклі, створаныя па законах так званага «рэжысёрскага» тэатра... Адрадзіліся ў тэатры і прэтэнзіі на мастацкі дыктат, з праявамі якога заклікаў змагацца ЦК КПСС у сваёй пастанове «Аб рабоце партыйнай арганізацыі Беларускага дзяржаўнага акадэмічнага тэатра імя Я. Купалы», прынятай у лютым 1983 года. Такі паўтор сітуацыі асабліва вымагае асэнсавання сутнасці спрэчак у БДТ-1 у 1932—36 гадах...

Да 1932 года БДТ-1 уяўляў сабою цалкам сфарміраваны калектыў, творчасць якога атрымала прызнанне не толькі на Беларусі, але і ў Маскве, куды тэатр выязджаў тры разы, у тым ліку і на Усесаюзную алімпіяду мастацтваў у 1930 годзе.

У фарміраванні самабытнага аблічча тэатра вырашальную ролю адыграла пераемнасць традыцый як беларускага народнага мастацтва, так і дарэвалюцыйнага рускага тэатра, а разам з ім—традыцый рэалізму мхатаўскай школы. Праз гэтыя традыцыі на сцэне БДТ-1 сцвердзілася мастацтва псіхалагічнага рэалізму, накіраванага на ўзнаўленне жыцця чалавечага духу, на стварэнне праўдзівай сцэнічнай карціны, якая адлюстроўвае жыццё ў формах самога жыцця ва ўсёй разнастайнасці яго побытавых, сацыяльных і псіхалагічных праяў. Станаўленне і развіццё традыцый рэалізму ў БДТ-1 звязана з імем Е. Міровіча, які імкнуўся стварыць тэатр «жывога чалавека». Акцёры былі галоўнай сілай, з якой тэатр дасягнуў значных поспехаў і мог смела глядзець у будучыню.

На пачатку 1932 года галоўным рэжысёрам БДТ-1 зрабіўся Л. Літвінаў, якому былі ўласцівыя багатая фантазія ў творчасці, імкненне да бесперапыннага пошуку, незаспакоенасць, схільнасць да тэарэтычнага асэнсавання складаных творчых праблем, высокая культура і эрудыцыя, ён цікавіўся працэсамі, якія адбываліся ў савецкім тэатральным мастацтве (перш за ўсё ў тэатрах Масквы) і вывучаў іх, быў смелым у выкарыстанні выяўленчых сродкаў. Усе гэтыя якасці праяўляліся ў ягоных пастаноўках, якія вылучаліся вострай, яркай формай, дынамікай і разнастайнасцю тэмпарытмаў, жанравай цэласнасцю і эстэтычным адзінствам, павелічэннем ролі музыкі, святла, пантамімы, танца, акрабатыкі. Дзякуючы Л. Літвінаву пяцігадовая спрэчка ў тэатры аказалася вельмі прадуктыўнай... Калектыў больш усвядомлена пачаў ставіцца да сваёй творчасці, захапіўся тэорыяй (на дыспутах часта цытаваліся працы класікаў марксізму, артыкулы газет «Правда», «Известия»), асэнсаваў свае ўласныя традыцыі, на якіх фарміраваўся і развіваўся тэатр, і згуртаваўся для іх абароны.

Нягледзячы на бясспрэчныя вартасці Літвінава як мастака, нягледзячы на прызнанне гэтых вартасцей калектывам, паміж БДТ-1 і яго мастацкім кіраўніком ішло вострае і прынцыповае змаганне. Увесь калектыў адстойваў прынцыпы псіхалагічнага рэалізму, а Літвінаў абвясціў, што ён гэтых прынцыпаў не прымае, з традыцыямі парывае, пачынае кардынальную перабудову і стварэнне «тэатра героіка-рамантычнага». «Шмат чаго з мінулага БДТ-1 я не ўспрымаю. БДТ-1 да майго прыходу не меў свайго аблічча, не было яго ні ў рэпертуары, ні ў падыходзе да п'есы, ні ў кампанентах спектакля»[1]. Адкідаючы традыцыі тэатра, Літвінаў кіраваўся прынцыпам, што «пошукі новага ўвогуле—прагрэс».

Працэсы, якія адбываліся ў БДТ-1 у першай палове 30-ых гадоў, маюць несумненную цікавасць для даследчыкаў — дзеля разумення таго, як неабходна зберагаць дыялектычнае адзінства традыцый і наватарства, а таксама прадбачыць магчымыя вынікі парушэння гэтага адзінства. Марксісцкая навука разглядае развіццё мастацтва як дыялектычны працэс: гэта заўсёды нейкім чынам адмаўленне ад старых традыцый і нараджэнне новых. Але гэта «не голае адмаўленне, не скептычнае.., а адмаўленне як момант сувязі, як момант развіцця, з утрыманнем станоўчага»[2], гэта пераадоленне аджыўшага, старога і захаванне ўсяго каштоўнага, жыццяздольнага, што было адкрыта папярэднімі пакаленнямі мастакоў.

Сапраўднае наватарства не існуе ў нігілістычным разрыве з традыцыямі; сам гэты разрыў мае метафізічны характар і выклікае сур'ёзныя выдаткі ў развіцці мастацтва, ухіл у бок мадэрнісцкіх тэндэнцый, якія зводзяць развіццё мастацтва выключна да змен мастацкай формы, сродкаў выразнасці. Падобныя тэндэнцыі, на жаль, зрабіліся вядучымі ў практыцы новага галоўнага рэжысёра БДТ-1...

Праблема наватарства, як і праблема традыцый,— гэта, перш за ўсё, праблема ідэйна-маральнага зместу мастацтва і дзейснае, рашучае аднаўленне формы, якое непазбежна звязана з новым жыццёвым зместам. Наватарства купалаўскага тэатра (як і ўсяго савецкага тэатра на розных этапах яго развіцця) выяўлялася ў адлюстраванні новых характараў, канфліктаў, праблем, ідэй, якія неслі з сабой эпоха, час. Л. Літвінаў праблему наватарства звёў пераважна да пошукаў новай формы.

Акцёры і рэжысёры БДТ-1 наватарскі рух заўсёды звязвалі з вернасцю нацыянальным традыцыям, іх развіццём і вінавацілі свайго мастацкага кіраўніка ў тым, што «ён грэбаваў тым, што было добрага ў тэатры і раней, да ягонага прыходу. А гэта было ўменне глыбока працаваць над вобразам, знаходзіць у вобразе цеплыню, глыбока аналізаваць вобраз, і вось гэта яму трэба было развіваць і расціць і памнажаць на тое, што ён прынёс... у тэатр. Не перакрэсліваць адным махам усё тое, што было да яго, а развіваць і набліжаць да сябе»[3].

Рашуча абвяргаючы мінулае БДТ-1, імкнучыся разбурыць традыцыі, Л. Літвінаў прапанаваў даволі цэласную і поўную сістэму поглядаў на тэатр, названы ім «рэвалюцыйна-рамантычным». «Наш сцяг — тэатральнасць. Героіка-рамантычная, сацыяльная трагедыя — галоўная магістраль...— гаварыў ён.— Я адчуваю тэатр паэтычны, а паэзіі ўласціва мова вобразная, вострая рытмічнасць, лаконіка, узнятасць пачуццяў — гэта ўсё бліжэй да тэатральнасці»[4].

Пэўныя сумненні ў акцёраў БДТ-1 выклікаў сам тэрмін — «героіка-рамантычны стыль», які Л. Літвінаў супрацьпастаўляў псіхалагічна-побытаваму тэатру. Калектыў быў перакананы, што рэвалюцыйная рамантыка — гэта не стыль, а змест і можа выяўляцца і ўмоўна-паэтычнымі, абстрактнымі формамі (на чым настойваў мастацкі кіраўнік), і сродкамі тэатра псіхалагічнага рэалізму.

Акцёры БДТ-1 абаранялі прынцыпы псіхалагічнага рэалізму і катэгарычна не прымалі «героіка-рамантычны стыль», але зусім не адмаўлялі рэалістычнага ўвасаблення рэвалюцыйнай рамантыкі і гераізму. «Калектыў не супраць гераічнай рамантыкі,— адзначаў С. Бірыла,— ён... супраць таго сэнсу, які ўкладаў Літвінаў у гэты стыль»[5]. Безумоўна, Л. Літвінаў імкнуўся пабудаваць працу тэатра на прынцыпах, шмат у чым супрацьлеглых эстэтычным прынцыпам псіхалагічнага рэалізму, аднак назваць гэты тэатр «героіка-рамантычным», па справядлівых меркаваннях акцёраў БДТ-1, было б няслушна.

З найбольшай паўнатой і паслядоўнасцю погляды Л. Літвінава рэалізаваліся ў спектаклях «Недаростак» па камедыі Д. Фанвізіна (1933), пастаўленым ім разам з П. Данілавым, і «Жакерыя» паводле П. Мерымэ (1934). Ужо пры падрыхтоўцы «Недаростка» рэжысёр выклаў сумніцельную тэорыю наконт існавання «другарадных класікаў», якіх можна апрацоўваць, дапісваць, перапісваць і г. д. (да такіх «другарадных» ён аднёс Фанвізіна і Мерымэ). «Усю канцэпцыю Фанвізіна зламаць немагчыма, але... перарабіць усё, што можна,— гэта мы зрабілі»,—з гонарам зазначаў Л. Літвінаў.

Была парушана самая структура п'есы, пераманціраваны асноўны тэкст і ўведзены тэкст з іншых твораў Фанвізіна, а таксама Г. Дзяржавіна, дапісаны цэлыя сцэны: з прыгоннымі, Соф'і з Палашкай, лупцоўка Трышкі, пантаміма Мітрафана з дзяўчатамі, быў зменены фінал і г. д. Усе асноўныя ролі трактаваліся «ад супрацьлеглага» — галоўнае, каб было не так, як у Фанвізіна. Былі «ператрактаваны» Прастаковы, Скацінін, Соф'я, Мілон, Праўдзін. Мітрафана, напрыклад, ператварылі ў «драпежнага і злога будучага прыгонніка»...

Сваю нязгоду з падобнымі адносінамі да класічнай спадчыны выказваў шмат хто з акцёраў, у тым ліку У. Крыловіч, У. Уладамірскі, Л. Рахленка, С. Бірыла. Напярэдадні прэм'еры ў тэатральнай насценнай газеце быў змешчаны артыкул В. Краўцова з пратэстам супраць «пераробкі» п'есы. Абураўся Л. Рахленка: «Я лічу агідай трактаваць п'есу як каму ўздумаецца»[6]. У. Крыловіч пытаўся ў пастаноўшчыкаў: «Ідэя спектакля для мяне да гэтага часу застаецца незразумелай, назвалі яго «Недаросткам», а чаму не «Каханне чатырох» ці «Змаганне за багатую нявесту»? Афармленне — мае рацыю Замоцін, які гаворыць пра яго, як пра кучу дроў,— груваткае, і акцёры на такім фоне расплываюцца і губляюцца»[7].

Неўразуменне вызваў спектакль і па-за сценамі тэатра. Прафесар І. Замоцін, выступаючы на адным з дыспутаў, гаварыў: «Мяне здзівіла такая вялікая пераробка. Адзін з маіх знаёмых сказаў, што ў гэтым спектаклі ад Фанвізіна нічога не засталося»[8].

Аднак мастацкі кіраўнік больш за два гады абараняў і спектакль, і, галоўнае, прынцыпы, па якіх ён ствараўся. У 1935 годзе ён упершыню прызнаў няўдачу пастаноўкі. Да 1936 года Л. Літвінаў пэўным чынам перагледзеў свае мастацкія прынцыпы, і гэта выявілася ў прызнанні таго, што «„Недаростку" былі ўласцівыя скажэнні ... персанажаў — Мілона, Соф'і, Праўдзіна. Мы ўзялі напрамак «Гора ад розуму», няправільна трактавалі і гэтым сказілі гістарычную праўдзівасць. Устаўкі з іншых твораў не патрэбны»[9].

Найбольшай вастрыні дыскусія дасягнула ў сувязі з пастаноўкай «Жакерыі», якую сам пастаноўшчык назваў сваёй дэкларацыяй. Як і ў выпадку з «Недаросткам», Літвінаў намагаўся «палепшыць п'есу». Тэатральны крытык М. Модэль адзначаў, што «Літвінаў, як драматург, зрабіў значную аперацыю над Прасперам Мерымэ. Ён... фундаментальна перапрацаваў эпізадычную фігуру маладой сялянкі Жанны ў вялікі вобраз будучай Жанны Д'Арк, напісаў новы фінал драмы, напісаў новыя тэксты раду іншых герояў, у прыватнасці,— маналог манаха Жака...»[10]. Усё гэта М. Модэль ставіў у заслугу пастаноўшчыку.

Акцёры інакш ацэньвалі дзейнасць мастацкага кіраўніка. «Замест таго каб правільна ўскрыць ідэю Мерымэ ў «Жакерыі»,— гаварыў Крыловіч,— мы на гэты самы сюжэт пішам новую п'есу, якая нічога агульнага з Мерымэ не мае»[11]. Змест зрабіўся ахвярай ускладненых форм, аголеных пастановачнымі прыёмамі... Нармальны рэалістычны дыялог разбурылі і змянілі на напышлівую дэкламацыю. Масавыя сцэны (яны займалі ў спектаклі цэнтральнае месца) падпарадкоўваліся законам рытму, музыкі і выконвалі выключна «дэкаратыўныя» функцыі. «Мала ўвагі надаецца ўнутранаму раскрыццю зместу,— адзначаў У. Уладамірскі,— а ўпор быў зроблены на... форму... У «Жакерыі» акцёр іграе знешне, а не ўнутрана»[12]. І. Дзядовіч са здзіўленнем зазначыў, што за чатыры дні дыскутаванняў па спектаклю «Жакерыя» «...ніхто нічога не гаварыў пра вобразы. Няўжо няма чаго гаварыць? Верагодна, што так. Гэта сведчыць пра тое, што тэатр стаіць на няправільным шляху. БДТ-1 зрабіўся тэатрам рэжысёра, а не акцёра»[13].

Мастацкае афармленне спектакля таксама было незразумелым, абстрактным, ускладнёным, вельмі нязручным для акцёраў. З выступлення У. Крыловіча: «...Ніяк не пераконвае, што ў афармленні гэтым у наяўнасці рэальная думка і што нехта думаў пра зручнасць працы акцёра ў гэтай канструкцыі. [Пра] верхнюю пляцоўку мне тлумачаць — гэта дарога. Хадзіць па ёй можна з вялікімі акрабатычнымі здольнасцямі, узлезці на яе яшчэ больш цяжка, а зразумець, уявіць сабе, што гэта дарога, і зусім немагчыма... У «Жакерыі» мы хаваемся за эпахальнасць, за дваццаціфунтовыя дзіды, за 4500 на пастаноўку і ствараем відовішча»[14].

Нават грым у спектаклі рабілі вельмі карыкатурны, пачварны і непраўдзівы: акцёры саромеліся свайго выгляду і не маглі «пераносіць яго на сваім твары». Паступова, нягледзячы на пратэсты пастаноўшчыка, яны набліжалі свой выгляд да нечага рэальнага. Дарэчы, ніхто так і не зразумеў, чаму рэвалюцыйныя сяляне павінны выглядаць так жахліва і пачварна...

Увогуле спектакль «Жакерыя» ўяўляў сабою даволі яркае відовішча, якое вылучалася вострай формай, аднак у ім не было ніводнай адметнай акцёрскай работы. Гледачоў ён таксама не вельмі зацікавіў... Пра арыгінальнасць пастаноўкі нават гаворкі не магло ісці. У. Крыловіч, Л. Рахленка, С. Бірыла, І. Дзядовіч, В. Краўцоў і шмат хто іншы з акцёраў казалі пра другаснасць спектакля, пра тое, што ён паўтарае «Авечую крыніцу» («Фуэнтэ Авехуна») Лопэ дэ Вэга (не толькі ў асноўных кампанентах, але нават у дэталях), якую Літвінаў ставіў у Дзяржаўным яўрэйскім тэатры ў 1927 годзе.

«БДТ-1 не хапала тэатральнай мовы..,— сцвярджаў Літвінаў.— І перад акцёрамі была пастаўлена задача — стварыць абагульненыя вобразы, адкінуўшы дробязі, якія перашкаджаюць і засмечваюць... Побытавыя прыёмчыкі адкінуць... Трэба заўсёды знайсці асноўнае і галоўнае, што абагульняе вобраз. Не трэба дэталізаваць вобраз дробязямі»[15].

Па прычыне абсалютызацыі агульнага з пастаноўкі прапала ўсё нацыянальнае і індывідуальнае, бо са знікненнем канкрэтнага са сцэны, як правіла, знікае і жывы, паўнакроўны чалавек, а яго месца займае голая, абстрактная схема. Падобны падыход да абагульнення быў для акцёраў чужы, і яны рашуча паўсталі супраць, абараняючы побыт і рэалізм у сцэнічным мастацтве.

Імкненне стварыць тэатр «рэвалюцыйнай рамантыкі» супярэчыла рэчаіснасці. Сцэнічны рамантызм быў вельмі далёкі ад рэальнага жыцця з яго «празаічнай паўсядзённасцю», і таму натуральна, што (нягледзячы на настойлівыя патрабаванні калектыву!) мастацкі кіраўнік не ўключаў у рэпертуар п'ес сучаснай тэматыкі. «Наш тэатр паступова заходзіць у тупічок,— папярэджваў С. Бірыла.— Ён такі выгодны, асабліва для рэжысёраў, якія злёгку недалюбліваюць сучаснасць за яе «будзённасць», што не дае магчымасці ствараць «рамантыка-гераічныя» спектаклі. Мы якраз і ідзём у гэты тупічок, з якога ніяк не можа вылезці ГОСЕТ *. І калі мы залезем у гэты тупічок, у сталіцы БССР не будзе тэатра, які б у высокамастацкай форме паказваў сучаснасць»[16].

Погляды калектыву і яго мастацкага кіраўніка разыходзіліся таксама і на месца, на ролю акцёра ў тэатральнай творчасці, на ўзаемаадносіны акцёра і рэжысёра. БДТ-1 ствараўся і развіваўся як тэатр акцёрскі. Рэжысёр, і ў першую чаргу гэта датычыцца Е. Міровіча, «паміраў у акцёры», сваё светаадчуванне, сваю канцэпцыю спектакля, свой ідэйна-эстэтычны ідэал чалавека пастаноўшчык будаваў і ўвасабляў перш за ўсё праз акцёра-асобу, акцёра-сатворцу, і таму акцёры заўсёды былі раўнапраўнымі сааўтарамі спектакля. Яны разумелі сваё месца і ролю ў тэатральнай творчасці, і таму іх неспакой за лёс тэатра быў натуральны. «Мы хочам свядома біцца за наш тэатр, хочам зрабіцца будаўнікамі свайго тэатра, якім мы можам ганарыцца»[17]. Гэтыя словы рэжысёра М. Зорава важныя для разумення не толькі мастацкай, эстэтычнай праграмы акцёраў БДТ-1. У большай ступені яны адлюстроўваюць маральныя пазіцыі калектыву ў канфлікце з галоўным рэжысёрам.

Л. Літвінаў адносіўся да акцёраў толькі як да матэрыялу для рэалізацыі сваіх мастацкіх задум. Але эстэтыка, узятая ім на ўзбраенне, ператварала акцёра ў бяздушнага выканаўцу, знішчала творчы пачатак. Большую частку рэпетыцыйнага часу Літвінаў аддаваў пастановачным — вытворчым — пытанням: манціроўцы дэкарацый, мізансцэніроўцы масавых сцэн, установцы асвятлення і г. д. Індывідуальная работа з акцёрамі абмяжоўвалася «ўказаннямі з партэра»: «гучней», «хутчэй», «выпад», «ніжэй выпад», «цішэй», «павярніся», «перайдзі»...[18]. Падобная рэжысура нічога не давала акцёру, акрамя «сухога, бяскроўнага, механічнага паўтарэння гэтых загадаў, так часта не звязаных з адчуваннем і разуменнем самога акцёра...»[19], не магла не выклікаць рэзкага пратэсту з боку калектыву.

На працягу трох гадоў эксперыменты мастацкага кіраўніка падтрымлівала частка тэатральных крытыкаў, у першую чаргу М. Модэль і Х. Дунец (апошні да 1935 года быў адным з кіраўнікоў Наркамасветы БССР). Аднак становішча ў тэатры было складаным: на некаторы час вымушаны былі пайсці з работы У. Крыловіч і М. Зораў, падавалі заявы аб звальненні У. Уладамірскі і Л. Рахленка... Калектыў не мог

---

* Дзяржаўны яўрэйскі тэатр.

здрадзіць сваім прынцыпам і перагледзець сваю творчую праграму. У красавіку 1935 года ў Мінску адбылася творчая канферэнцыя БДТ-1, прысвечаная пятнаццацігадовай дзейнасці тэатра. На канферэнцыі прысутнічалі прадстаўнікі беларускай грамадскасці, якія рашуча падтрымалі акцёраў і зганілі творчы стыль галоўнага рэжысёра. Першым пасля справаздачы Л. Літвінава выступіў З. Азгур: «Мне падалося дзіўнаватым, што ў справаздачы зусім не ўспаміналася пра работу ў тэатры Е. Міровіча, а ён жа пакінуў у тэатры вялікі след»[20]. Выказалі свае меркаванні і беларускія пісьменнікі, ад імя якіх выступаў А. Кучар: «БДТ-1 у сваёй аснове рэалістычны тэатр. Не разумею, чаму гэтага трэба саромецца? Навошта перарабляць аснову, і аснову добрую, у нешта іншае? Навошта пераводзіць тэатр на рэйкі героіка-рамантыкі, а не зрабіць цудоўны тэатр у стылі здаровага і цудоўнага рэалізму? Мы любім наш БДТ-1, я гаварыў з М. Лыньковым, К. Чорным, А. Александровічам, К. Крапівой — мы ўсе вам жадаем поспеху, хвалюемся за ваш лёс і мяркуем, што аснова тэатра — гэта яго рэалістычная аснова і зрабіцца гэтаму тэатру героіка-рамантычным цяжка і неарганічна. Навошта саромецца рэалізму?»[21].

З 1935 года Л. Літвінаў пачаў пераглядаць свае прынцыпы, а ў 1936, пасля трохдзённага дыспуту пра фармалізм у мастацтве (на падставе артыкулаў у газеце «Праўда», якая дала прынцыповую ацэнку тым з'явам у мастацтве, супраць якіх змагаўся калектыў БДТ-1), зрабілася відавочным, што тэатр адстаяў свае пазіцыі ў нялёгкай барацьбе.

Трэба зазначыць, што змагаўся калектыў не столькі супраць Л. Літвінава, колькі за яго, і гэтае змаганне было выніковым. «Ясна, што жыццё патрабуе перабудовы мастака, ясна, што Літвінаў перабудоўваецца,»[22] — зазначыў С. Бірыла.

Гэтая перабудова, перагляд эстэтычных поглядаў на тэатральнае мастацтва (на практыцы Літвінаў адмовіўся ад асноўных прынцыпаў «героіка-рамантычнага» тэатра, змяніў адносіны да мінулага БДТ-1, да яго традыцый і рашуча перайшоў на рэйкі псіхалагічнага рэалізму) плённа паўплывалі на творчасць рэжысёра. Спектаклі па п'есах «Салавей» З. Бядулі (1937), «Неспакойная старасць» Л. Рахманава (1938), «Позняе каханне» А. Астроўскага (1944), «Паўлінка» Я. Купалы (1944), «Рамэо і Джульета» В. Шэкспіра (1946), «Дзень цудоўных падманаў» («Дуэнья») Р. Шэрыдана (1948), пастаўленыя Л. Літвінавым, занялі належнае месца ў рэпертуары Беларускага тэатра імя Я. Купалы.

---

[1] Пратакол творчай канферэнцыі БДТ-1 ад 24 красавіка 1935 года ў Мінску.
[2] Ленін У. І. Творы.—Мн., 1960. Т. 38. С. 213.
[3] Пратакол творчай канферэнцыі БДТ-1 ад 24 красавіка 1935 года ў Мінску. З выступлення Л. Рахленкі.
[4] Пратакол заключнага слова Л. Літвінава на другой прагляднай рэпетыцыі двух актаў «Недаростка» ў красавіку 1935 года.
[5] Пратакол дыскусіі пра фармалізм у мастацтве на падставе артыкулаў у газеце «Правда» ў БДТ-1 ад 28, 29, 31 сакавіка 1936 года.
[6] Пратакол творчай канферэнцыі ў БДТ-1 ад 24 красавіка 1934 года ў Мінску.
[7] Пратакол дыспуту пра п'есу «Недаростак» ад 14 красавіка 1934 года ў Мінску.
[8] Там сама.
[9] Пратакол дыскусіі пра фармалізм у мастацтве на падставе артыкулаў у газеце «Правда» ў БДТ-1 ад 28, 29, 31 сакавіка 1936 года ў Мінску.
[10] Стэнаграма вечара, прысвечанага 15-гадоваму юбілею творчай дзейнасці Л. Літвінава, ад 2 чэрвеня 1934 года.
[11] Пратакол дыскусіі пра фармалізм у мастацтве на падставе артыкулаў у газеце «Правда» ў БДТ-1 ад 28, 29, 31 сакавіка 1936 года ў Мінску.
[12] Пратакол дыспуту пра спектакль «Жакерыя», пра творчы і рабочы метад тэатра ад 22, 23, 24, 25 сакавіка 1934 года ў Мінску.
[13] Там сама.
[14] Пратакол дыскусіі пра фармалізм у мастацтве на падставе артыкулаў у газеце «Правда» ў БДТ-1 ад 28, 29, 31 сакавіка 1936 года ў Мінску.
[15] Пратакол дыспуту пра спектакль «Жакерыя», пра творчы і рабочы метад тэатра ад 22, 23, 24, 25 сакавіка 1934 года ў Мінску.
[16] Там сама.
[17] Там сама.
[18] Пратакол і стэнаграма дыскусіі пра фармалізм у мастацтве на падставе артыкулаў у газеце «Правда» ў БДТ-1 ад 28, 29, 31 сакавіка 1936 года. З выступлення У. Крыловіча.
[19] Там сама. З выступлення У. Крыловіча.
[20] Пратакол творчай канферэнцыі БДТ-1 ад 24 красавіка 1935 года ў Мінску.
[21] Там сама.
[22] Пратакол дыскусіі пра фармалізм у мастацтве на падставе артыкулаў у газеце «Правда» ў БДТ-1 ад 28, 29, 31 сакавіка 1936 года ў Мінску.

Мікола Пшанічны

Дубна (Украіна)

КРЫНІЧНЫЯ СТРУНЫ

Яго родная вёска — Літвінкі Кобрынскага раёна Брэсцкай вобласці. Ён, Іван Верхавец, беларус, стаў на Украіне вядомым лірнікам. Мы ведаем пра яго даволі многа, бо ён — наш сучаснік, і адначасова занадта мала, бо спахапіліся толькі тады, калі струны ягонай ліры змоўклі назаўсёды. А ён не вёў дзённіка, не пісаў пісьмаў, не пакінуў нам нават кароткай аўтабіяграфіі.

Бо ён быў невідушчы.

Нядаўна я наведаў Беларусь, тыя мясціны, дзе прайшло дзяцінства Івана Верхаўца, дзе яго, падлетка, застала першая сусветная вайна, якая і забрала ў яго сонца. Яшчэ нядаўна ва ўрочышчы Багон, што непадалёку ад Літвінак, віднеліся дзве лініі акопаў, нават брустверы гарбаціліся. Акопы цягнуліся ад сяла Паляцічы да Батчы. Да пяцідзесятых гадоў там было балота, парослае кустамі, але з часам яго асушылі, і штогод тая мясціна дае добрыя ўраджаі.

А семдзесят гадоў таму назад у Літвінках стаяў фронт. Калі пачалося наступленне кайзераўскай салдатні, Іван-пастушок якраз гутарыў з барадатым валгаром, які з прыемнасцю расказваў пра сябе і напяваў родныя песні дапытліваму беларускаму хлопцу.

Назаўсёды ўрэзалася ў памяць, у самае сэрца адно-адзінае страшнае слова таго дня: «Газы!!!». Яно ўляцела на дно акопа ў той самы момант, калі сціснула ў горле, неміласэрна запякло ў вачах. Рускі салдат жэстам (бо не было калі і слова сказаць) паказаў на ржавую балотную ваду, што чвакала пад нагамі, і, скінуўшы гімнасцёрку, пачаў намочваць яе, а пасля — туліць да вачэй, да рота, да носа, дыхаючы праз вільготную тканіну. Іван зрабіў тое ж самае. Палягчэла. Мокрая палатняная сарочка ўратавала ад удушша, ад смерці. Але праз некалькі дзён наступіла цемра. Чорная. Няўмольная...

Якраз тады ён упершыню пачуў нямецкую мову, упершыню спазнаў боль ад удару акупанцкага бота, упершыню адчуў смак жабрацкага кавалка хлеба.

І праз трыццаць гадоў ён зведаў гэта яшчэ раз: гаўклівую гаворку п'яных фрыцаў на рынку ва ўкраінскім горадзе Дубне, смурод ад наваксаванага нямецкага чаравіка, смак чорствай скарынкі, якую напалам дзялілі з невідушчым лірнікам сардэчныя людзі ў Дубне, Роўне, Крамянцы, Пачаеве... Дзе ён толькі не пабываў у тую калатнечную пару, колькі соцень і тысяч кіламетраў адмераў пехатою, добра адрозніваючы: хто свой, а хто — чужы! І яго зброяй была ліра.

Іван Верхавец. Малюнак Міколы Цімчака.

Ліра Івана Верхаўца.

Ягонай зброяй былі ўкраінскія і беларускія народныя песні-думы, якія заклікалі людзей на барацьбу з захопнікамі, як і дзвесце, як і трыста гадоў таму назад. Таму што душа Івана Верхаўца была такою відушчаю, што сягала ў сівую бездань стагоддзяў. Сёння яму, апошняму вандроўнаму лірніку Валынскай і Ровенскай абласцей (а мажліва, і ўсёй Украіны), прысвячаюцца вершы і артыкулы, карціны і этнаграфічныя даследаванні. Дарэчы, у паэта Паўла Гірныка з Хмяльніцкай вобласці ёсць такія радкі:

Ратуйся, Іване! Грукоча вайна.
Фашыст расстраляў па-над рэчкамі вербы.
Вузламі звязаліся чуйныя нервы,
І кліча у вырай, як птушка, струна.

Ратуйся, бо прыйдуць аднойчы ўначы,
Блажэнькі засоў адаб'юць кулакамі:
— Дзе ліра?!
Яе не прапіў з жабракамі?
Душа?! Ты яе не прадаў за харчы?!

Ратуйся ад песні,—
Яна павяла
Цябе да людзей у цяжкую гадзіну,—
Пад бот фашыстоўскі, пад кулю у спіну,
Праз попел вяла ад сяла да сяла.

Пайшоў. І завея сляды замяла,
І сэрца баліць незагойнаю ранай.
І марна крычаць: ты ратуйся, Іване!
Ён лірнік. Дом родны яму—ўся зямля.

Цярністыя сам выбірае шляхі,
Ў душу сам сабе нацярушвае солі,
Спявае пра волю, шчаслівую долю
У час той трывожны, віхурны, ліхі...

Пайшлі Верхаўцы, Маўчаны у журбе,
Панеслі шляхі і жальбу за сабою.
А чэрствы грудок, што упаў за труною,
Пастукаў сягоння у грудзі табе [1].

Верхавец памёр некалькі гадоў таму назад. Пахаваны ў сяле Мокрае Дубнаўскага раёна на Ровеншчыне. Але сотні, тысячы людзей многіх абласцей добра памятаюць гэтага лірніка. Відаць, мала хто ведаў, як яго зваць, бо ён быў не з гаваркіх, затое не было, напэўна, ніводнага абыякавага, калі Іван Рыгоравіч пачынаў спяваць.

У Літвінках, недалёка ад Кобрына, я сустрэўся з 78-гадовым В. Воранам, 79-гадовым Д. Дудко, якія прыгадалі: лірнік прыязджаў і ў роднае сяло (яшчэ пры буржуазна-памешчыцкай Польшчы), да сястры Тэклі. Яшчэ і да гэтай пары збераглася студня пры тым месцы, дзе была іхняя хата, растуць яблыні, ігрушы, якія помняць Верхаўца.

Вось што расказаў сын Івана Рыгоравіча — Павел Верхавец, жыхар сяла Моладава Дубнаўскага раёна:

— У 1942 годзе памерла мая маці. Асірацелі мы, трое дзяцей. Стаў сіратою і наш сляпы бацька. Сястра Оля і брат Пятро былі старэйшыя, так што бацькавым павадыром стаў я, васьмігадовы. Ад сяла да сяла, ад горада да горада... І ўвесь час пешшу. Дагэтуль дзіўлюся, як мае ногі тыя дарогі змаглі вытрымаць. Не, бацька падарожнічаў з кобзаю не толькі дзеля заробку. У ім жыла патрэба штодзённых зносін з людзьмі праз песню, праз музыку. Яго як выдатнага музыку на вяселлі часта запрашалі...

Родныя і блізкія называлі інструмент, з якім І. Р. Верхавец не развітваўся да апошняга дня свайго нялёгкага жыцця, кобзай, і ў тым няма нічога дзіўнага, бо кабзары і лірнікі былі кроўнымі братамі, якіх нарадзіла на Украіне і ў Беларусі эпоха сярэднявечча.

Як успамінаюць відавочцы, лірнік сапраўды прываражваў сваімі песнямі, мелодыямі ўсіх людзей. Яны былі то сумныя і горкія, як плач у турэцкай няволі, то агністыя, прыўзнятыя, як думы пра народных герояў (адной з найбольш любімых была для яго песня пра Маразенку), то вясёлыя, гарэзлівыя, як, скажам, пра маладую папоўну, якая па садзе хадзіла, некага выглядала-выглядала, пакуль аж дахадзілася, давыглядалася...

Яго вандроўная муза, якая была сучасніцай Івана Казлоўскага і Міхаіла Шолахава, Юрыя Гагарына і Тура Хеердала, дыхала не толькі азонна-навальнічным паветрам дваццатага стагоддзя, але і ўлоўлівала ў мітуслівым шматгалоссі водар стэпавага раздолля, які п'яніў яшчэ Івана Багуна, Максіма Крываноса, Багдана Хмяльніцкага...

Пасля таго як страціў зрок, дзе толькі не пабываў Іван Верхавец! Насіла яго доля ад Екацерынаслава да Ковеля. Цягнікі-таварнякі, сялянскія фурманкі... Навучыўся іграць, пераняў лірніцкі рэпертуар на Ровеншчыне. Як ён спяваў?

Пасля даволі працяглага ўступу, музычнай «размінкі», паціху злыталі словы, напеў і гукавы фон афарбоўваліся разнастайнымі ўпрыгожваннямі на грунце струны-«спеваніцы». Голас ён меў высокі. Так званая калёсная ліра, якой карыстаўся Іван Верхавец, складася з драўлянага корпуса чоўнападобнай формы, у якім было ўстаноўлена колца. Яно праз адтуліну ў дэцы кранала струны. Круцячы яго, лірнік і ствараў мелодыі, чапляючы спеваніцу і дзве басовыя струны. Вышыня гучання змянялася пры дапамозе клавішаў. Ліру выкарыстоўваюць і сёння ў аркестрах украінскіх і беларускіх народных інструментаў.

Што ж да ліры І. Верхаўца, то яна, на вялікае шчасце, збераглася, хоць вернута — у літаральным значэнні — з таго свету: сваякі хацелі пакласці інструмент разам з яго гаспадаром у дамавіну, і толькі дзякуючы настаўніку і паэту Міколу Цімчаку ліра жыве між нас. Ён, Мікола, удзельнік XIII Усесаюзнага паэтычнага фестывалю ва Уладзівастоку, напісаў прачулую паэму, прысвечаную лірніку-земляку. Вось урывак з яе.

Ой, зарыпелі тры вазы над кавылямі,
І загрымелі басы у ярмах валамі,
А чумачэнькі песняй роднай змаглі напіцца.
Чайкаю крылы над лірай заламвае спеваніца...
Ой, застагналі ціха нявольнікі пад бізунамі,
Ветры, цятыя шаблямі, заіржалі канямі,
І застагнала шапкамі знесена ў горы зямліца,
А па-над ёю зоркай ускрыкнула спеваніца—
Ды апякла мае пальцы на клавішах чорнай тугою,
Кліча ліра мяне і спявае сівой даўніною.
Мала аслепнуць і з лірай хадзіць Украінай і Белаю Руссю—
Для спеваніцы аддаць неабходна душу усю.
...Дзядзька Іване, не даў я за ліру капейкі ніводнай!
Проста ў час той яна не мела нікога з родных...
Пад сцёртыя струны пападкладаю сівой я воўны,—
Выйдзе калёсіка з хмары імглістай месяцам-поўняй [2].

Ліра Івана Верхаўца — унікальная. Хоць бы таму, што яе зрабіў сам лірнік. Сляпы. Наогул, гэта быў таленавіты чалавек. Яшчэ і сёння ў Мокрым і суседніх сёлах на Дубнаўшчыне пажылыя людзі носяць абручальныя пярсцёнкі, якія ім зрабіў сляпы лірнік з манет. Кажуць, ён сам сабе шыў боты.

І вельмі злаваўся, калі нехта, шкадуючы, спрабаваў дапамагчы ў нейкай дробязі.

Абсалютная праўда, што ён самастойна змайстраваў ліру. Нават не адну, а некалькі. Навобмацак вывучаў інструменты пабрацімаў і па дэталях капіраваў. Меў дома цэлы набор гэблікаў, ножыкаў, стамесак, якімі працаваў па дрэве. Звычайна любіў займацца гэтым ноччу, калі сямейнікі спалі, каб нікому не замінаць і не звяртаць на сябе нічыёй увагі. Праўда і тое, што ў час вайны ён зрабіў сабе струны для ліры з тэлефонных правадоў. Супрацоўнік Ровенскага абласнога Дома народнай творчасці С. І. Шаўчук, які сустракаўся з І. Р. Верхаўцом, паведаміў цікавую дэталь: асобныя часткі саматробнай ліры — жаўтаватага колеру; згодна сведчанням лірніка, яны зроблены з снарадных гільзаў, якія ён разразаў звычайнымі кравецкімі нажніцамі.

Усяго некалькі песень удалося запісаць на магнітафон у выкананні лірніка. Усяго некалькі фатаграфій захавалася...

Ён ніколі не быў жабраком. Не насіў з сабою аніякай торбачкі, ніхто не памятае, каб ён калі-небудзь працягваў руку па міласціну. Зарабляў сабе на жыццё творчасцю, спевамі, як гэта рабілі яго геніяльныя папярэднікі — Баян, Верасай, Кушнерык, Маўчан...

У ягонай біяграфіі часам цяжка адрозніць праўду ад легенды. Ды гэта і заканамерна. Нават пра тое, як ён аслеп, ёсць розныя версіі. Тую, пра якую я расказаў, мне паведаміў сын лірніка Павел.

Хоць фактычна апошнія дзесяцігоддзі лірнік жыў у Мокрым, ён усё ж часцей знаходзіўся ў дарозе. Кажуць, сам-насам з сабою не спяваў ніколі.

У яго родных беларускіх Літвінках бачыўся я з дзесяткамі людзей, хоць хацелася абысці ўсю паўсотню двароў: а раптам нехта паведаміў бы штось пра Верхаўца! Размовы з буракаводам Вольгай Кантрыбуц, даяркай Аленай Здановіч, трактарыстам Іванам Здановічам, з іншымі працаўнікамі мясцовага калгаса «Запаветы Ільіча» пераканалі, што і сёння багатая на таленты зямля беларуская. Любяць спяваць у Літвінках (ды і ва ўсёй рэспубліцы!) і беларускія, і украінскія, і рускія песні. Любяць мастацкую самадзейнасць і старыя, і пажылыя, і моладзь. Сапраўды: пявучаму роду няма зводу. І невыпадкова, што менавіта гэтая зямля нарадзіла Івана Верхаўца.

Вось перада мною членскі білет Украінскага таварыства сляпых нумар 566, выдадзены ровенскай арганізацыяй. Маленькі фотапартрэт сумнаватага высакалобага чалавека. Год нараджэння — 1900. Ён нямала пабачыў на сваім вяку, хоць і быў невідушчы. Ён бачыў так далёка і глыбока, як мала хто з нас... Сваёй доляй, сваёй песняй ён глядзеў не толькі ў мінулае, але і ў будучыню.

Фота А. Білыка.

[1] Пераклад вершаў Іосіфа Скурко.
[2] Гэты фрагмент паэмы М. Цімчака змешчаны ў альманаху «Поезія-86», выдадзеным летась у Кіеве.

Ніна Фральцова,
кандыдат мастацтвазнаўства

ДЗІЦЯЧЫ ПАРТРЭТ БЕЗ СЯМЕЙНАГА ІНТЭР'ЕРА

Ёсць тэмы ў мастацтве, якія ўжо самі па сабе валодаюць здольнасцю выклікаць моцнае эмацыянальнае суперажыванне. Важнейшая з іх — дзеці і ўсё тое, што звязана з імі. З горкім жалем даводзіцца гаварыць, што недасканаласць «дарослага» свету рэхам адгукаецца на дзіцячым лёсе. І сумленны чалавек не можа не ўсведамляць пачуцця ўласнай віны за кожную, прыгадаем Ф. М. Дастаеўскага, «слязінку дзіцяці».

Так, да сэрцаў і сумлення нашых звернуты нядаўнія работы, створаныя на кінастудыі «Беларусьфільм» і рэспубліканскім тэлебачанні. Дакументальныя кіна- і тэлефільмы «Інтэрнат ты наш» Д. Міхлеева і «Любоў яшчэ, быць можа...» У. Бокуна, тэлеперадача «На ваш суд» Т. Сяменчанкі і Т. Кіракозавай аб'яднаны не толькі агульным жыццёвым матэрыялам: усе тры работы расказваюць пра дзяцей, якія пазбаўлены звычайных радасцей дзяцінства па прычыне п'янства бацькоў. Перш за ўсё яны блізкія яскрава выяўленай тэндэнцыяй, даволі новай у сучаснай экраннай публіцыстыцы. Умяшанне ў гэтую справу, яе мадэляванне дакументальнымі сродкамі патрабуе не толькі найвышэйшага чалавечага і прафесійнага такту, але і проста любві да самога, так сказаць, прадмета выяўлення — дзяцей. Бо тэма, пры ўсёй сваёй актуальнасці і сацыяльнай неабходнасці, б'е «па жывому» — па рэальных відавочцах і ўдзельніках сямейных бур і штормаў. Менавіта дзіцячыя вочы, а не адсутных татаў і мамаў глядзяць на нас з экрана.

Сёння дзеці наўрад ці здольныя зразумець драматызм свайго становішча так, як зразумелі яго аўтары. Але ж дзеці растуць. Ці вытрымае іх далікатная псіхіка ў працэсе росту цяжкі груз бацькоўскай віны, што абнародавана і выстаўлена на ўсеагульнае асуджэнне дакументальным экранам? Пытанне гэтае неадназначнае. Як бы ні было балюча бачыць «адваротны бок» жыцця, тут недаравальныя інтанацыі сентыментальныя, ахвярныя. І небяспека такога бачання ёсць. Не аднойчы сустракаеш мо і моцны ў прапагандысцкім сэнсе, але яўна без любві да дзіцяці выраз: дзеці — ахвяры п'янства бацькоў. Вось і А. Міта, аглядаючы ў леташнім пятым нумары часопіса «Искусство кино» дакументальныя фільмы на «горкую» тэму, паўтарае тыя ж словы. Не, не ахвярамі і не калекамі павінны ўспрымацца гэтыя дзеці з дакументальнага экрана. Як і сам ён не прыдатны для ролі жаласлівага назіральніка ў суровай і канфліктнай сітуацыі, што патрабуе ўсенароднага ўмяшання.

На вастрыні балансу паміж вострым болем за сённяшняе і сталым роздумам пра будучыню сваіх герояў створаны беларускімі аўтарамі іх дакументальныя работы. І неабходная раўнавага захоўваецца там, дзе дакладна па пачуццю і думцы вывераны кадр. Вось пра гэтае спалучэнне хацелася б сказаць асабліва.

Усе тры работы ўспрымаюцца як экраннае сведчанне фарміравання ў грамадскай свядомасці пэўных адносін да гэтай прыкрай сацыяльнай з'явы. Бадай, не назавеш іншага такога выразнага прыкладу ў рэспубліканскай экраннай публіцыстыцы, калі б ад фільма да фільма так дакладна паказваўся рост грамадскай заклапочанасці гэтым бокам жыцця. Практычна аўтары пачалі «з нуля». Гэта цяпер мы гучна б'ем трывогу, а два-тры гады назад ці шмат мы ведалі пра дзетпрыёмнікі, профільныя школы-інтэрнаты, спецаддзяленні дзіцячых бальніц?

Безумоўна, публіцыстыка таму і публіцыстыка, што здольная адчуць першыя трывожныя праявы і папярэдзіць грамадства пра небяспеку. Але пагодзімся, што эфектыўнасць публіцыстычнага выступлення прымножыцца, калі яго ідэя «кінута» ў падрыхтаваную глебу. Напрыклад, у дакументальных фільмах Г. Франка «Забароненая зона» і «Да небяспечнай рысы» тэма «цяжкіх» падлеткаў узнята з апорай на дакладнае грамадскае веданне вытокаў бяды і многіх шляхоў яе прадухілення. У вялікім кінематографе за палемічна завостранымі стужкамі Д. Асанавай, фільмам «Пудзіла» Р. Быкава стаіць таксама не пачатковы вопыт фарміравання гуманных ідэалаў, ідэалаў дабра і справядлівасці ў падрастаючага пакалення. Але вось прыклад іншага плана — перадача ЦТ «Дзеці разладаў», апошняя работа рана памерлай Д. Асанавай і дакументаліста В. Канавалава. Праблемная тэма — развод і дзіця — вырашана аўтарамі ў жанры тэлеспектакля з адкрытым фіналам з наступным абмеркаваннем, дзе, як гэта часта бывае ў жыцці, думкі раздзяліліся. І зразумела чаму: грамадства, ведаючы ў цэлым маштабы праблемы, пакуль не валодае «рэцэптам» яе вырашэння.

Канкрэтны сацыяльны падтэкст заўсёды неабходны твору, калі ён мае на мэце пошук адказу на пытанне: што трэба зрабіць, каб было лепш? Аднак твор выканае сваю сацыяльную ролю і тады, калі раскрые механізм канфлікту, пакажа яго «калёсікі і вінцікі», звяртаючы тым самым увагу грамадства на «балявы» пункт. Іншая справа — у якой ступені ўдасца «раскруціць» сітуацыю? Можна толькі асцярожна наблізіцца да яе, а можна і паглыбіцца — да самых каранёў.

Д. Міхлееў здымаў свой фільм у Радашковіцкай школе-інтэрнаце, з калектывам выкладчыкаў і выхаванцаў якой яго пазнаёміў аўтар сцэнарыя пісьменнік В. Гігевіч. На прэм'еры ў Рэспубліканскім Доме кіно, перадаючы першае ўражанне ад наведвання інтэрната, В. Гігевіч расказаў, як узрушыла яго немудрагелістая песня-гімн школы, напісаная яе выкладчыкамі. У фільме песня — лейтматыў, яна дапамагла выбудаваць вобразны лад твора, яна ж сваім першым радком дала яму назву і вызначыла тэму. Непасрэднасць першага ўражання сустрэчы — так у цэлым успрымаецца гэтая экранная работа.

Для радашковіцкіх дзяцей-сірот інтэрнат — родны дом. І як ні банальная гэтая думка, менавіта тут знайшлі дзеці любоў, пяшчоту, спагаду — усё тое, чым абдзяліла іх сям'я. Фільм паказвае, як паступова раскрываюцца іх душы. «З семені вырастае расліна, загадзя абумоўленая характарам догляду і метадам вырошчвання»,— гэтая думка пісьменніка Эрве Базена прыходзіць на памяць, калі бачыш, колькі намаганняў пакладзена педагогамі, каб у далёкі сон ператварыць для дзяцей цяжкія дні іх знаходжання ў сем'ях. З уласцівай гэтаму ўзросту рэакцыяй яны ахвотна адгукаюцца на спробы духоўна ўзбагаціць іх свет, развіць станоўчую гаму пачуццяў.

Мы прысутнічаем на занятках драмгуртка. Рэпеціруецца ўрывак з «Рамэо і Джульеты». З дзіцячых вуснаў з асаблівым сэнсам гучаць бессмяротныя радкі. Абуджаецца ў дзецях бачанне прыгожага — надзейны саюзнік выхавання.

З першых жа кадраў аўтары прапануюць свой падыход да асэнсавання праблемы. Любоў, калі гэта любоў, звязана з вышэйшай праявай чалавечага духу, здольнага прайсці праз усе жыццёвыя нягоды. Пра гэта і наступны эпізод. Шчаслівыя маладажоны таксама гавораць пра пачуцці, адказваючы на пытанне аўтара. Адкуль жа жорсткая супярэчнасць паміж імкненнем стварыць сям'ю і грэбаваннем сваім абавязкам, што ў крайняй ступені выяўляецца ў алкагалізме?

Фільм эмацыянальна арыентуе нас у пазначанай праблематыцы, але пакуль што ў бачнай яе зоне. П'яны бацька не памятае свайго імя, імёнаў дзяцей і нават іх колькасці... Маці, пазбаўленая судом бацькоўскіх правоў... І дзеці, у розных ракурсах убачаныя з экрана. Гэтыя «малюнкі» непрыдуманага жыцця злучаны па прынцыпу кантрасту.

Хлопчык расказвае: яго прывезлі ў інтэрнат, калі п'яны бацька забіў маці. Твар дзіцяці мы бачылі ў эпізодзе рэпетыцыі. Дык вось што было да Шэкспіра!

І з гэтай дзяўчынкай мы ўпершыню сустрэліся на рэпетыцыі. І яна ўспамінае: яе з маленькім братам маці кінула ў магазіне, потым яны доўга хварэлі. Цяпер ёй хочацца зразумець, чаму раней, калі людзі жылі намнога цяжэй, маці не кідалі сваіх дзяцей, падзялялі гора і радасць, у сем'ях панавалі дружба, узаемаразуменне?..

Гэтае недзіцячае пытанне хвалюе, узрушвае гледача. Дзе адказ? Фільм шукае яго з намі. А дзеці растуць, з дапамогай педагогаў будуюць свой новы свет, дзе дабрыня і хараство робяць сваю высакародную справу. Хочацца верыць у іх будучыню, прынамсі ў гэтай лакальнай сітуацыі, на што і арыентуе нас у цэлым аптымістычная атмасфера фільма.

Той жа акцэнт на духоўнасць і хараство, якія, паводле слоў Ф. М. Дастаеўскага, выратуюць свет, адчуваецца і ў тэлефільме У. Бокуна (сцэнарый І. Яфрэмава). Пушкінскі радок «Любовь ещё, быть может...» успрымаецца аўтарамі сімвалічна, у праекцыі на жыццё дзяцей, якое ў дэталях паказана чуйнай кінакамерай.

«Мадонна Літа» Леанарда да Вінчы. Якія пачуцці абуджаюцца ў дзецях, калі яны слухаюць экскурсавода ў Эрмітажы? Можна толькі здагадвацца аб гэтым праз выраз іх твараў, праз вочы. І паралельна, як успышкі трывожнай памяці,— сінхроны: у міліцыі, у зале суда, з людзьмі, што згубілі і сябе, і дзяцей. Такія першыя метры стужкі. У фінале — урок літаратуры. Настаўніца з уздымам расказвае пра лірыку Пушкіна. Дзяўчынка з натхненнем чытае: «Любовь ещё, быть может, в моей душе угасла не совсем...»

Гэта выхаванцы і выкладчыкі Мінскай школы-інтэрната № 14.

— У нас 450 дзяцей,— гаворыць дырэктар школы Г. І. Арцімовіч,— у 250 з іх бацькі пазбаўлены бацькоўскіх правоў...

Мы бачым, як прыводзяць у інтэрнат Дзіму і Валеру. Іх «гісторыя» — асноўная сюжэтная лінія фільма. Сімпатычныя хлапчукі са слязамі пакінулі дом, дзе засталася іх маці. Колькі намаганняў трэба прыкласці, каб забылі хлопчыкі пра гэтыя гаротныя хвіліны, а помнілі пра тое, як ласкава іх сустрэў інтэрнат, якімі вясёлымі былі дні нараджэння і навагоднія святы, якімі цікавымі — урокі-гутаркі.

Так сама, як і ў папярэднім, у гэтым фільме чаргуюцца розныя па сэнсавай і эмацыянальнай насычанасці эпізоды. Удача прыходзіць да стваральнікаў тады, калі ў паралельным мантажы ўзнікае драматургічна абгрунтаваная ідэя.

Урок у малодшых школьнікаў. Хлопчык чытае: «Сумленне без зубоў, а грызе». Разам з настаўніцай дзеці перабіраюць розныя варыянты падыходу да гэтай прымаўкі. «Сумленне грызе тады, калі ты робіш іншаму дрэнна», «Пакутуе сумленне, калі хлусіш, гаворыш няпраўду» і г. д. А ўпрытык — кадры судовага пасяджэння. Жанчына з апухлым тварам, у бруднай вопратцы...

— Вы лечыцеся цяпер ці не?

— Не, цяпер не лячуся.

— Чаму?

— ... Не ведаю, што сказаць, што адказаць...

Яшчэ адзін эпізод. У суботу дзеці наводзяць чысціню і парадак у пакоях, холах, калідорах. Працуюць і Дзіма з Валерам, дружна, самазабыўна. Субота — дзень наведванняў. Кожны жыве надзеяй: а раптам і пра яго ўспомняць, прыйдуць. І паралельна разважанні бацькі: «Усё разумею, як дзеці пакутуюць. Ды ўжо яны перапакутавалі, напэўна». Каментарыі тут, як кажуць, залішнія.

Задумваючыся над гэтымі з вобразнай сілай пададзенымі фактамі, адчуваеш: фільм ушчыльную набліжаецца да праблемы, вырашэнне якой у рэальным жыцці, безумоўна, больш жорсткае і складанае, чым гэта падавалася спачатку. Не выпадкова ў каментарыі дырэктара, які гучыць на працягу стужкі, асабліва падкрэсліваецца: «У многіх дзяцей адносіны з бацькамі такія, што яны толькі іх саромеюцца і лічаць плямай у сваім жыцці. На выпускны вечар прыйшла маці, і дзяўчына збегла... у светлай сукенцы... каб не прыняць ганьбы».

Як бачым, фільм паварочвае тэму новай гранню. Духоўны і маральны патэнцыял выхаванай у нармальных умовах асобы выключае саму магчымасць сентыментальнага спачування п'янству. А як быць, калі гэта маці, бацька, і прыйдзе час, калі ім у старасці, магчыма, спатрэбіцца дапамога дарослых дзяцей, тых самых, што гадуюцца сёння ў інтэрнатах? Як, выхоўваючы непрымірымае стаўленне да заганы, не выхаваць жорсткасці, азлобленасці да чалавека, тым больш роднага? Сёння з дапамогай дзіцячых сведчанняў мы выкрываем зло, а заўтра? Ці паправіць справу любоў, прывітая ўвогуле да чалавецтва? Такія вось думкі нараджаюцца пасля прагляду тэлефільма...

Характэрна, што работа над гэтымі стужкамі пачалася яшчэ да ўвядзення ў сілу Указа аб барацьбе з п'янствам і алкагалізмам. Такім чынам, фільмы як бы адлюстравалі пэўны ўзровень грамадскай гатоўнасці да ўсведамлення праблемы і яе вырашэння. Урадавы дакумент даў новы штуршок да руху ў гэтым напрамку. Таму з пазіцыі сённяшняга дня задачы экраннай публіцыстыкі бачацца ў абвастрэнні яе ідэйнага і сацыяльнага гучання. Наспеў час вывучыць прыроду самой з'явы і дакладна вызначыць адрас звароту да тэмы. Менавіта на сацыялагічным зрэзе экраннай увагі да балючай праблемы ляжыць, думаецца, шлях да ўзмацнення ўплыву на аўдыторыю. Неабходна захаваць высокі эмацыянальна-псіхалагічны ўзровень першых фільмаў і на гэтай аснове выйсці на экраннае даследаванне маштабаў бяды, дакументальнымі сродкамі паказаць, як іх абмежаваць. Адзін з варыянтаў такога падыходу прапанаваны Беларускім тэлебачаннем у цыкле «На ваш суд».

Журналіст Т. Сяменчанка і рэжысёр Т. Кіракозава падрыхтавалі чатыры відэавыпускі, тры з якіх уяўляюць сабою самастойныя часткі. Чацвёртая — дыскусія спецыялістаў у галіне педагогікі, дзіцячай псіхалогіі і медыцыны. Па сутнасці, гэта першая спроба такой экраннай работы.

Хоць аўтары вызначылі жанр перадачы як тэлевізійную аповесць, у сапраўднасці яны паказалі дакументальную драму, абнародавалі рэчы, да гэтага шырока не вядомыя.

Адчуванне трагічных вынікаў алкагалізму з'яўляецца ўжо ў пачатку першай часткі — «Маці мяне не хацела». Па калідоры бяжыць дзеўчанё. Зняты супраць святла, яго сілуэт фіксуецца ў памяці няправільнай формай галавы, нязграбнасцю ру-

хаў. Потым мы ўбачым яе ў кабінеце ўрача-псіхіятра і даведаемся, што Люда ў чатыры гады важыць як двухгадовае дзіця, з цяжкасцю размаўляе, не ведае назваў звычайных прадметаў. З нараджэння знаходзіцца яна ў спецаддзяленні дзіцячай бальніцы.

А вось Хрысціна. Яна даверліва чытае ўслых пісьмо ад маці, якая знаходзіцца ў ЛПП. Дзяўчынка ў свае 12 гадоў ужо прайшла курс лячэння, і яе, як і яшчэ 62 дзяўчынак і хлопчыкаў збіраюцца перавесці ў дзіцячы дом. Пра што марыць Хрысціна? Пра маму, пра работу ў дзіцячым садзе і зноў пра маму.

Паслядоўна гартае тэлеэкран самотныя старонкі дзіцячых жыццяў. У другой частцы «Дзе паставіць коску?» гучыць каментарый настаўніцы, з якога мы даведваемся, што гэтыя дзеці пазбаўлены магчымасці нармальнага развіцця. Школа, дзе яны вучацца, з палегчанай праграмай. Вучэнне канчаецца сёмым класам. Тут не выкладаюць фізіку, хімію. Школьнікі асвойваюць праграму для звычайных чатырох класаў. Але дзеці, якіх мы бачым, не ведаюць пра свае недахопы, як не могуць яны ведаць і пра тое, што будучыня ў іх абмежаваная.

Мо самае страшнае ў тым, што дзеці, з якімі мы знаёмімся на экране, на першы погляд зусім нармальныя. З якім хваляваннем чакаюць яны сходу, дзе павінна вырашыцца пытанне пра іх перавод у дзіцячы дом! На сход прыйшоў толькі адзін з бацькоў — Сашаў тата. Нельга забыць ззяючыя вочы хлопчыка: тата кінуў піць, аднаўляе бацькоўскія правы! Саша будзе жыць дома!

А іншыя? Што тут сказаць?.. Партрэт іх бацькоў нам знаёмы, а вось самі яны, дочкі і сыны, паўстаюць на экране ў новым ракурсе.

У апошняй частцы, «Кім быць?», камера вядзе нас на ўрок матэматыкі да малышоў. З горыччу назіраем за дзяўчынкай. Як доўга прыладжваецца яна да непаслухмянай ручкі! Не памятае, як напісаць слова «прыклады». Старанна шукае яго ў сшытку. Знайшла. Па літары спісвае на чыстую старонку...

І нараджаецца асацыяцыя. Чым і як запоўніць гэтае дзеўчанё старонкі свайго будучага жыцця? Колькі ж часу трэба, каб памяць засвоіла самыя простыя навыкі, каб вучэнне зрушыла ад механічнага паўтору да ўсвядомленага спасціжэння новага?

Вобраз дзяўчынкі прымушае згадаць іншы эпізод — урок у першым класе ў фільме «Любоў яшчэ, быць можа...». Такія ж малыя ўслед за настаўніцай па гуках складалі прасцейшае слова. І раптам разумееш, чаму так цяжка паддаваліся ім склады, чаму такі невялікі клас — усяго некалькі чалавек. Успамінаеш і твары, што мільганулі ў фільме «Інтэрнат ты наш»,— абыякавыя, пазбаўленыя цікаўнасці, жывінкі... Сумная галерэя дзіцячых партрэтаў. Ад пяшчотнай пастэлі ў першых карцінах да дакладных рысаў драмы ў ТБ-перадачы.

Але ж калі дзяржава ўзяла на сябе клопат пра выхаванне гэтых дзяцей, яны павінны вырасці паўнацэннымі грамадзянамі! Павінны — і ўсё робіцца для гэтага ўрачамі, настаўнікамі, выхавацелямі. Які ж вынік гэтых сапраўды тытанічных намаганняў? Ці ёсць рэальная перспектыва ў надзвычай цяжкай і мала даследаванай справе?

Пакуль адказы на гэтыя пытанні застаюцца адкрытымі. Вось і дыскусія, якой завяршаецца тэлецыкл, упірае ў асноўным на драматызм сітуацыі, ідзе вакол вядомых і ўстойлівых у грамадскай думцы палажэнняў. А можа, трэба пачаць з самага пачатку? З вызначэння дэмаграфічных вынікаў з'явы, з вывучэння яе тыпалогіі і фізічных каранёў? Толькі дакладнае спецыяльнае веданне гэтых пытанняў дасць магчымасць выкараніць зло «ў зародку». Хто, як, якім чынам кантралюе нараджэнне дзяцей у сем'ях з небяспечным сацыяльным прагнозам? Чаму бацькі, пазбаўленыя законам правоў на выхаванне, нараджаюць другое, трэцяе дзіця, таксама загадзя асуджаных? Ці не трэба гучна, адкрыта паставіць пытанне пра забарону на існаванне самой такой сям'і, пра сапраўдную, а не ўяўную ізаляцыю ад грамадства алкаголікаў? І, нарэшце, ці не час сказаць публічна пра адпаведную статыстыку ў межах рэспублікі, каб, ведаючы становішча ў лічбах, выпрацаваць канкрэтныя меры суровага грамадскага і юрыдычнага ўздзеяння на пэўную катэгорыю людзей?

Такіх думак узнікае шмат. Ці з'яўляецца адказ на іх прэрагатывай дакументальнага кінамастацтва? Думаю, што ў далейшым экранным даследаванні тэмы без гэтага не абысціся. Сумленне наша разбуджана. Самую першую частку велізарнай па сваім аб'ёме прапагандысцкай справы дакументальны экран выканаў. Праблема прадстаўлена на трох розных узроўнях, з публіцыстычным асэнсаваннем, мастацкай вобразнасцю. Дакрануўшыся да далікатнага аб'екта — дзяцей, аўтары выявілі тактоўнасць, здолелі знайсці правільную інтанацыю ў сваім кінематаграфічным назіранні.

Але, відавочна, аднаго такту, непасрэднасці, шчырасці для пастаноўкі дакладнага дыягназу з'явы мала. Цяпер, у час аздараўлення сацыяльнага і маральнага клімату ў краіне, экранная публіцыстыка здольна на новым узроўні ўзняць гэтую праблему. А арыенціры, на якія тут варта раўняцца, ёсць. Нездарма на апошнім з'ездзе Саюза пісьменнікаў СССР В. Распуцін, аўтар «Пажару», гаварыў пра ролю мастацкай творчасці ў змаганні з гэтым злом: «Руская літаратура з болем і не сёння толькі на ўвесь свет сказала пра п'янства рускага мужыка і як вынік — згубу ім грамадзянскай актыўнасці». У шэрагу такіх твораў, пільна неабходных сёння, пісьменнік назваў «Чым жывем-кормімся» і «Дом» Ф. Абрамава, «Сумны дэтэктыў» В. Астаф'ева, «Жывую ваду» І. Крупіна.

У нас, у Беларусі, тэма гэтая пакуль яшчэ не распрацавана вялікім мастацтвам. Ледзь не першымі звярнуліся да яе дакументалісты. Тым адказней іх задача. Пры дапамозе кампетэнтных людзей, знаёмых з нюансамі праблемы, дакументальны экран сваімі сродкамі можа раскрыць іх для шырокай аўдыторыі, паказаць, дзе парушаны «экалагічная» структура, здаровы генетычны код. І пасля таго, як дакапаецца да сутнасці, даць дакладны адказ, што рабіць усім нам, каб новыя Люды, Хрысціны, Дзімы і Валеры мелі шчаслівыя дзяцінства і будучыню.

«Тэлефільм»: у пошуках героя

Людміла Шылава,

кандыдат філалагічных навук

ЧАЛАВЕК БУЙНЫМ ПЛАНАМ

Беларускае тэлебачанне па праву можна назваць трыбунай грамадскай думкі. На працягу трыццаці гадоў існавання яго дзейнасць пастаянна вызначалася ўвагай да чалавека працы, яго надзённых клопатаў, да творчай ініцыятывы працоўных рэспублікі.

Сёння асаблівае значэнне набывае плённасць тэлевыступленняў, іх сугучнасць таму новаму, перспектыўнаму, што нараджаецца ў жыцці. Прыцягненне ўвагі да праблемы, факт прызнання станоўчага прыкладу або асуджэнне недахопаў у перадачах ТБ дапамагаюць выпрацаваць правільны пункт гледжання, уплываюць на ход усіх нашых спраў. А сіла ўздзеяння тэлепубліцыстыкі непасрэдна залежыць яшчэ і ад таго, як прадстаўлены на экране наш сучаснік, якімі фарбамі — яркімі, запамінальнымі або бляклымі, невыразнымі — узноўлены яго вобраз, паказаны імкненні, інтарэсы. Тэлебачанне, якое на золку яго існавання назвалі «рэнтгенам душы», здольна глыбока адлюстраваць маральнае аблічча асобы, раскрыць вытокі ўласцівых савецкім людзям грамадзянскасці і працоўнай самааддачы.

Задачы стварэння паўнакроўнага вобраза чалавека працы стаяць і перад майстрамі дакументальнага тэлекіно. У творчым аб'яднанні «Тэлефільм» даўно ўжо адмовіліся ад састарэлага погляду на сваю прадукцыю як на нейкую ілюстрацыйную справаздачу пра поспехі рэспублікі, як на кінематаграфічны праспект на разнастайныя тэмы нашага жыцця — вытворчасць, навука, культура, спорт. Бо стужкі, знятыя падобным чынам, як правіла, стракацяць лічбамі, фактамі, імёнамі, але пазбаўлены сапраўднай чалавечнасці. Таму, хоць доля кінапубліцыстыкі ў агульным аб'ёме вяшчання не такая ўжо і вялікая, яна, тым не менш, з'яўляецца паўнацэннай часткай велізарнай панарамы, якую «малююць» тэлежурналісты рэспублікі.

За апошні час у «Тэлефільме» знята нямала стужак, якія прываблiваюць праўдай зафіксаваных сітуацый і характараў. Бясспрэчнай удачай аб'яднання зрабіўся, напрыклад, фільм «Гэтае «ціхае» жыццё ў Глыбокім» (сцэнарый М. Мартынюк і Н. Кліменкі, рэжысёр Ю. Хашчавацкі, аператар У. Гур'ян), дзе будні сельскіх кааператараў самага звычайнага раёна рэспублікі высветлены рэльефна і аб'ёмна. А ўсё, што адбываецца на экране, глядзіцца як захапляючая, але напоўненая драматызмам гісторыя пра тое, якой цаной выконваецца чарговы план таваразвароту. Каб дасягнуць такога выніку, аўтары іранічна асэнсоўваюць амаль гратэскавую сітуацыю, якая звычайна складваецца ў сельскім гандлі Глыбоцкага раёна ў апошнія дні месяца. Фіксуюцца факты рэальных узаемаадносін мясцовых жыхароў з гандлёвымі арганізацыямі, дзеянні работнікаў райспажыўсаюза, што прыкладаюць неймаверныя намаганні для выканання планавых заданняў.

Рэпартажныя здымкі дазволілі зняць жыццё «з блізкай адлегласці», у жывых і супярэчлівых яго праявах, з выразнай цікавасцю не толькі да ўчынкаў, але і да твараў, жэстаў герояў, што перадаюць багатую гаму пачуццяў і перажыванняў. Пры гэтым хранікёрская верагоднасць у падачы факта злучылася з аналітычнасцю погляду на яго, з жаданнем разабрацца, што ж рухае людзей у гэтым становішчы, у чым яны самі бачаць вырашэнне пытання? У сувязі з тым, што здымкі адбываліся ў канцы квартала, галоўная гераіня фільма старшыня райспажыўсаюза А. Ю. Жукава спачатку махнула на камеру рукой: не да цябе, маўляў, да канца дня трэба «даць план». Але потым сама пачала шукаць у яе спагады. І калі на экране гэтая энергічная, дзелавая жанчына, якая неверагодна стамілася пасля сутак напружанай працы, прызнаецца, што любіць сваю работу і не памяняе яе ні на якую іншую, глядач не можа застацца абыякавым. Ён пачынае разумець, якія маральныя выдаткі тояць у сабе неразумнае планаванне і арганізацыйныя непаладкі. Застаючыся вернай дакументальнасці, не губляючы неабходнай для яе канкрэтнасці размовы, стужка ў той жа час уздымаецца да агульных пытанняў не проста эканамічнага характару, а, што важней,— маральнага. І менавіта на гэтай аснове ўзнікаюць найбольш эфектыўныя кантакты з аўдыторыяй.

Сапраўды, калі эканамічная праблематыка набывае маральную афарбоўку, то такая эканоміка выхоўвае. І тады выступленне з экрана ўспрымаецца як грамадзянскі акт, як усведамленне творцамі ўскладзенай на іх сацыяльнай функцыі «калектыўных арганізатараў».

Не да раўнадушных сузіральнікаў, а да людзей неспакойных, заклапочаных праблемамі аховы прыроды звяртаюцца аўтары тэлефільма «Прыцягненне вады» (сцэнарый Б. Казаковай, рэжысёр У. Жыгалка, аператар С. Фрыдлянд). Наколькі пераканаўчы экран у адстойванні сваёй пазіцыі! І перш за ўсё таму, што ў цэнтры расказу не проста лёс унікальнага беларускага возера Чырвонае, якое з гадамі ўсё больш высыхае, з якога знікае рыба. Лёс рыбакоў, што жывуць у гэтых краях і займаюцца сваім адвечным промыслам, як іх бацькі і дзяды,— вось што непакоіць аўтараў перш за ўсё. Невыпадкова знятыя шляхам працяглага назірання кадры жыцця рыбакоў пастаянна суправаджаюць дыскусію пра балючую праблему, ідуць паралельна з ёй. Мы робімся сведкамі выказванняў вучоных, якія на аснове бясспрэчных фактаў і канкрэтных матэрыялаў раскрываюць згубныя вынікі парушэння экалагічнай раўнавагі гэтага рэгіёна. Але нас прымушаюць задумацца і над вынікамі маральнага плана: ці не апусцеюць без возера і душы рыбакоў?..

Актыўнасць грамадзянскай пазіцыі, якая выяўляецца ў імкненні аўтараў разам з гледачом пастаянна разважаць над з'явамі жыцця, шукаць адказу на пастаўленыя пытанні, прыходзіць да высноў зусім не адназначных,— безумоўна, правільны арыенцір творчасці. Пабочны назіральнік, які бясстрасна адлюстроўвае тое, што бачыць вока і чуе вуха, не зможа навучыць людзей творчым адносінам да справы. Не адкрые ён ні новых тэм, ні новых герояў сучаснасці. Бо толькі ў адзінстве слова і справы, ацэнкі і ўчынку, у адзінстве смелай думкі і актыўнай жыццёвай пазіцыі нараджаюцца творы, здольныя яскрава перадаць усё тое, чым жыве сёння наш народ.

Пошукі новых шляхоў да розуму і сэрцаў гледачоў ляжаць у наш час праз праблемнасць і інфармацыйную насычанасць матэрыялаў, праз актыўнае імкненне творцаў усвядоміць сучасныя рэаліі, выйсці на надзённыя тэмы маральнага абнаўлення ў эканоміцы і стылі кіраўніцтва, аздараўлення сацыяльна-псіхалагічнага клімату. Асабліва шырокія далягляды перад тэлепубліцыстыкай адкрывае ўзрастанне ролі чалавечага фактару ва ўсіх сферах нашага жыцця.

Пра тое, што работа ў гэтым напрамку пачалася ўжо ў аб'яднанні «Тэлефільм», сведчаць яго апошнія стужкі — «Сёння музыкі не будзе» і «У полі — брыгада». Першы фільм расказвае пра эканамічны эксперымент у лёгкай прамысловасці БССР, работу ў новых умовах гаспадарання вытворчага трыкатажнага аб'яднання «Прагрэс». Другі — уздымае пытанні калектыўнага падраду ў сельскай гаспадарцы; прычым гаворыць не пра бясспрэчныя перавагі гэтага метаду, а разважае над тым, чаму ён так марудна ўкараняецца ў калгасах і саўгасах рэспублікі. Аднак справа ў абодвух выпадках не ў актуальнасці тэматыкі. Важна іншае — больш актыўны і наступальны падыход аўтараў да рэчаіснасці. Ён праяўляецца перш за ўсё ў тым, што вобразнае даследаванне гаспадарчай перабудовы даецца ў развіцці, у параўнаннях і перспектыве.

Выразна рысы новага выявіліся ў стужцы пра дзейнасць мінскіх трыкатажнікаў. Тут сцэнарыст Ф. Велікаселец, рэжысёр У. Арлоў і кінааператар У. Васінеўскі адважыліся на ўласны пошук, на самастойнае высвятленне няўдач і памылак калектыву. І зрабілі гэта захоплена, зацікаўлена, запрашаючы гледача ў сатворчасць, да роздуму. Галоўным крытэрыем аналізу, як таго і патрабуе час, зрабіўся канчатковы вынік. А асноўным прыёмам — сутыкненне сітуацый, у якія ўцягнуты вялікія групы людзей: з аднаго боку — ад рабочага да дырэктара прадпрыемства, а з другога — ад работніка прылаўка да пакупніка. Кінакамеры ўдалося разгледзець парасткі канфлікту ў працоўным калектыве: нежаданне некаторых перабудавацца ў новых умовах і, адначасова, узрастанне ў большасці самастойнасці і адказнасці ў дзеяннях, іх непрыманне работы па-старому. Нагляднасць, бясспрэчнасць крытычных супастаўленняў паводзін людзей, іх ацэнак становішча, якое склалася, з аўтарскім каментарыем, з'явіліся яскравым доказам павышэння ўплыву на прадпрыемстве чалавечага фактару. Экран дае зразумець: зацікаўленасць калектыву ў эфектыўнасці сваёй работы — залог таго, што наспелыя супярэчнасці — вырашальныя.

Чалавечы аспект працоўнай дзейнасці жыхароў вёскі зрабіўся цэнтральнай тэмай фільма «У полі — брыгада» (аўтары сцэнарыя М. Галко і Л. Гедравічус, рэжысёр Л. Гедравічус, аператар С. Фрыдлянд). Але ў плане праблемнасці, даследавання розных бакоў калектыўнага падраду стужцы шмат чаго не стае. Пералічаны фактары, што тармозяць справу, але яўна не хапае аналізу, які б вылучыў з іх галоўнае. Невыразна паказаны члены брыгады, а ў перавыхаванне аднаго з іх, выключанага з калектыву за сістэматычныя выпіўкі, увогуле верыцца з цяжкасцю. На агульным фоне запамінаецца фігура галоўнага героя — дырэктара саўгаса Радкевіча, які на практыцы праводзіць у жыццё формы калектыўнага падраду, адстойвае ў кадры свой пункт гледжання. Такі герой не можа пакінуць гледача раўнадушным. Аднак сёння ўсяго гэтага для тэлефільма ўжо недастаткова: час патрабуе ад стваральнікаў канкрэтных дзеянняў. Неабходныя непасрэдны актыўны ўдзел тэлеэкрана ў паскарэнні навукова-тэхнічнага прагрэсу, павышэнне аўтарамі ўзроўню аналітычнага мыслення. Толькі пры такіх умовах яны змогуць удзельнічаць у пошуку аптымальных вырашэнняў тэм і праблем, якія выносяцца на экран. Без экраннага ж пошуку эфектыўнасць тэлевыступленняў зводзіцца да нуля.

Актуальнасць і грунтоўнасць тэмы, вострая праблемнасць, сугучная жыццёвым інтарэсам кожнага з нас,— адны з галоўных патрабаванняў да публіцыстычнай стужкі, што выходзіць сёння на рэспубліканскі тэлеэкран. Толькі такія фільмы здольны закранаць нашы пачуцці, падштурхнуць нас на роздум пра саміх сябе, супаставіць уласныя ўчынкі з справамі герояў. Але для гэтага аўтары павінны кожны раз дэманстраваць глыбокае веданне жыцця, уменне знаходзіць у яго гушчыні сапраўдных выразнікаў духу нашага часу.

Такімі героямі — дзейнымі, разумнымі, прынцыповымі, сапраўднымі гаспадарамі зямлі — паўстаюць перад намі старшыні трох беларускіх калгасаў-мільянераў у фільме «Зярняты» (аўтары сцэнарыя Г. Карпава і І. Пінчук, рэжысёр

І. Калоўскі, аператары В. Хайцін, Л. Броўтман і Ю. Санжарэўскі). Глядач знаёміцца з імі ў студыі тэлебачання, куды іх запрасілі на шчырую размову аб праблемах сучаснай вёскі. Гэта А. Валадзько, У. Арціменя і В. Сазонаў, людзі, якія не адзін год кіруюць сельгасвытворчасцю, назапасілі вялікі вопыт гаспадарання на зямлі.

Прыём не новы і, шчыра кажучы, паспеў ужо дыскрэдытаваць сябе з-за празмернага ўжывання на тэлеэкране. Але справа не ў форме, а ў сутнасці, у змесце размовы. Не зважаючы на тэлекамеры, на яркае святло «юпітэраў», героі адкрыта, бескампрамісна ўскрываюць «вузлы няўвязак», што перашкаджаюць сёння дынамічнаму руху наперад, перадаюць нам свой боль і заклапочанасць тым, што больш за ўсё хвалюе хлебароба. Яны гавораць, напрыклад, пра тое, што сучасная вёска павінна быць падобнай на вёску, а не на горад, хоць пры гэтым калгаснікі павінны мець усё тое, што і гараджане. Пра тое, што празмерная дробязная апека з боку раённага кіраўніцтва вельмі перашкаджае ў рабоце, наносіць часта прамую шкоду.

Шчырыя, вострыя словы! Але захапляюць не столькі яны, колькі аргументаванасць, свежасць думак і разважанняў. Мала выказаць правільныя словы з экрана, трэба даказаць яшчэ, што яны не разыходзяцца са справай. І аўтары ідуць углыб, імкнуцца канкрэтна, на прыкладзе гаспадарак паказаць, як ажыццяўляюць героі свае планы і мары, што гэта дае людзям, калгасу, краіне. Камера ўважліва сочыць за кожным рухам, кожнай дэталлю паводзін герояў, і гэта надае іх вобразам асаблівую жыццёвасць і верагоднасць.

Дзякуючы ўмеламу супастаўленню слова і справы, аўтарам удаецца паказаць тры стылі работы, тры яркія характары. Мы верым героям, бо, як сведчыць экран, яны ўмеюць не толькі слушна разважаць, але і працаваць на мяжы сіл, «ад цямна да цямна», «хварэць» за сваю справу, клапаціцца пра людзей. Рознасць, неаднолькавасць герояў фільма дае шчаслівую магчымасць адчуць індывідуальнасць кожнага з іх. Сацыяльна-псіхалагічны партрэт перарастае ў вобраз абагульнены, у вобраз — сімвал гаспадара зямлі, які аддае ўсяго сябе дзеля таго, каб зямля была шчодрай і добрай да людзей.

Па-свойму значная, непаўторная на тэлеэкране і гераіня відэафільма С. Алексіевіч і У. Басава «Партрэт з вяргінямі А. Д. Глазко». У яе жыцці быццам бы не было нічога незвычайнага, звышнатуральнага. Звычайны лёс беларускай сялянкі — працаўніцы, маці, жонкі. Але пільная і ўважлівая тэлекамера аператара Я. Барадзіна даверылася яе простым словам пра зямлю і хлеб, працу і чалавечае шчасце, бо ў іх — мудрасць пражытых гадоў. Не спрабуючы ілюстраваць іх ні выйгрышнымі панарамамі, ні маляўнічымі пейзажамі, усю сваю ўвагу камера з'асяродзіла на самой гераіні, яе аблічы, яе разважаннях, якія амаль цалкам і складаюць гукавы рад карціны. Пажылая сельская жанчына паўстае на экране паўнамоцным гаспадаром жыцця, вяршыцелем сваёй біяграфіі. І праз яе вочы свет і час паўстаюць перад гледачом.

Абвостраны пошук душэўнасці характэрны для гэтай сціплай, без асаблівых прэтэнзій стужкі Беларускага тэлебачання. Яна даказвае, што праўдзіва зафіксаванае імгненне, звычайны жыццёвы адрэзак часу ў руках таленавітага публіцыста могуць аказацца ўнутрана больш багатымі, чым гэта часам нам здаецца. Яны ўспрымаюцца як своеасаблівая эстафета ад старэйшага малодшаму пакаленню, як адвечныя пошукі адказу на пытанні пра сэнс жыцця.

Цеплыня хатняга ачага — у чым праяўляецца яна, што дае чалавеку? Адказ на гэтыя пытанні шукаюць аўтары наступнай работы «Тэлефільма» — стужкі «Глекавы» (аўтар сцэнарыя І. Заяц, рэжысёр В. Жыгалка, аператар С. Фрыдлянд). Іх увагу заслужана прыцягнула вялікая працоўная сям'я, у пэўнай ступені тыповая для нашай рэспублікі. Члены гэтай сям'і заняты сёння ў розных галінах народнай гаспадаркі, хоць карані іх засталіся ў вёсцы, у роднай зямлі. Гэта на ёй іх бацькамі і продкамі былі закладзены ў дзецях цвёрдыя маральныя асновы, сфарміравана жыццёвая пазіцыя. Не дзіўна, што здымкі фільма былі спецыяльна прымеркаваны да 80-годдзя старэйшыны роду, маці і галавы сям'і Аляксандры Сяргееўны (бацька загінуў у час вайны). Святкаванне юбілею ў вясковым бацькоўскім доме, куды з'язджаюцца шматлікія дзеці, унукі і праўнукі А. С. Глекавай, не толькі кампазіцыйна выбудоўвае сюжэт стужкі. Яно робіцца яе эмацыянальна-сэнсавым цэнтрам, кульмінацыяй, якая раскрывае сэнс чалавечага жыцця.

Такі вынік дасягаецца дзякуючы арганічным і натуральным паводзінам у кадры галоўнай гераіні. Яе расказ пра жыццё насычаны дэталямі быццам бы другараднымі. Але адчуванне выпадковасці слоў на экране не з'яўляецца. Камера здымае А. С. Глекаву ў сітуацыі поўнай шчырасці, калі ў гераіні абуджаецца жаданне падзяліцца з субяседнікам глыбока асабістым. Ці расказвае яна пра свайго мужа, ці сукае нітку, ці гутарыць з суседкай — усё гэта прывычныя для яе дзеянні, аднолькава як і сустрэча дома дарослых дзяцей, размеркаванне паміж імі хатніх абавязкаў. Таму ўжо з першых хвілін прагляду нас захапляе сіла прыкладу душэўнай шчодрасці, працавітасці, якія пануюць у вялікай дружнай сям'і Глекавых. Прыкладу, пададзенага не галаслоўна, не дыдактычна, а непасрэдна ў жыццёвых праявах. Аўтары справядліва ўбачылі ў маці вытокі маральнага здароўя сям'і. Чалавек старэйшага пакалення, яна нясе ў фільме трывалыя маральныя асновы, грунтоўныя ўяўленні пра жыццё. І як духоўны запавет перадае іх сваім дзецям і нам, гледачам.

Сустрэча з яркім лёсам, незвычайным характарам, незалежна ад прафесіі, адукацыі, узросту героя, заўсёды хвалюе гледача. Але цікавы чалавек не заўсёды бывае цікавым і на экране. Ён набывае ў кадры значнасць тады, калі ўбачаны захопленым аўтарскім вокам, калі стваральнікі фільма не проста хочуць пазнаёміць аўдыторыю з героем, а маюць сваю пэўную мастацкую звышзадачу: прадставіць чалавека не толькі незвычайнай асобай, а і дзейсным прыцягальным прыкладам. Вось чаму тут вельмі важная актыўная драматызацыя тэлеапавядання, увядзенне ў экранны расказ такіх абставін, якія б не пазбаўлялі героя жыццёвых цяжкасцей, а дапамагалі яму рабіць на вачах гледача свой маральны выбар.

Аднак на практыцы так адбываецца далёка не заўсёды. Здавалася б, усё ёсць у фільме «Фантан» (сцэнарый Б. Пастарнака, рэжысёр У. Бокун, аператар С. Фрыдлянд) для стварэння неабходнага эмацыянальна-псіхалагічнага кантакту з гледачом. Відавочная і актуальная тэма, звязаная з увасабленнем у жыццё рэформы агульнаадукацыйнай школы. Ёсць і цікавы герой — І. М. Лашук, дырэктар Гродзенскай сярэдняй школы з музычным ухілам, да якога з першага яго з'яўлення на экране прасякваешся сімпатыяй. Ды і ў далейшым гэтае пачуццё не пакідае. Да яго яшчэ дадаецца здзіўленне: як удаецца выкладчыку працы кіраваць спецыяльнай школай для музычна здольных дзяцей. І ў нейкі момант пачынаеш разумець, што менавіта гэты кантраст і ставяць аўтары ў цэнтр стужкі, аднолькава як і іншыя, хутчэй знешнія рысы. Вось прывезлі ў школу канцэртны раяль, і дырэктар разам з вучнямі цягне яго па лесвіцы на другі паверх у актавую залу. Або фантан, які герой будуе ў двары школы зноў жа разам з вучнямі. Самі па сабе гэтыя эпізоды рэальныя, па тым месцы, якое ім адводзіцца ў карціне, прэтэндуюць на самастойную дакументальную выразнасць і ў сукупнасці з іншымі закліканы падкрэсліць жыццёвыя цяжкасці, якія перадольвае герой. Аднак у фільме гэтыя факты выкарыстоўваюцца не больш як сюжэтны прыём. У лепшым выпадку яны дэманструюць рознабаковую дзейнасць дырэктара школы, але да разумення яго характару нічога не дадаюць. Хацелі таго аўтары або не, але яны асудзілі гледача на пасіўнасць. Яму няма за што зачапіцца ў прапанаваных сітуацыях, няма аб чым падумаць, паразважаць, бо ўсе сэнсавыя акцэнты расстаўлены, усе эпізоды добрасумленна пракаменціраваны...

Цікавасць да жывога чалавека, паказанага ў арганічных для яго абставінах, якія высвятляюць рух характару,— залатое правіла публіцыстыкі. Але як сумясціць аўтару гэтую цікавасць з неабходнасцю праявіць у творы свой уласны, аўтарскі пачатак? Звяртаючыся да рэальнага жыцця, углядаючыся ў канкрэтнага жывога чалавека, дакументалісты добраахвотна ўскладаюць на сябе адказнасць перад героем: адлюстроўваць лепшыя праявы характару, тыповы і ў той жа час непаўторны чалавечы лёс. Але чым больш асобасны аўтарскі погляд, тым сур'ёзней паўстае праблема зберажэння на экране аб'ектыўных, жыццёва праўдзівых якасцей.

Зберагчы, данесці да нашчадкаў лад жыцця і думак нашых сучаснікаў, не толькі выдатных дзеячаў, але і радавых працаўнікоў — найпершы абавязак публіцыста экрана. Ён абавязаны выявіць духоўныя вытокі характару героя, выйсці на шырокія мастацкія абагульненні пра сённяшняе жыццё рэспублікі. А для гэтага сам аўтар павінен быць вартым сваіх герояў, стаць першаадкрывальнікам новых тэм і новых шляхоў спасціжэння жыцця, смела ісці гэтымі нязведанымі шляхамі адкрыццяў. Бо ў рэспубліканскага тэлебачання — мільённая аўдыторыя, велізарныя магчымасці для фарміравання грамадскай думкі. І трэба ў поўнай меры выкарыстоўваць сілу тэлепубліцыстыкі, увесь арсенал яе сродкаў для вырашэння важнейшых пастаўленых партыяй задач.

ПРЫНЯТЫ Ў САЮЗ МАСТАКОЎ

М. Ісаёнак. Адліга. Алей, 1982.

В. Карнееў. Парыў. Мазаіка, 1980.

А. Салохіна. Палескі край. Воўна, лён, змешаная тэхніка, 1976.

БАНДАРЭНКА Сяргей Апанасавіч, скульптар, за помнік камсамольцу Міхаілу Марозу, а таксама станковыя творы «Жыць без вайны», «Перад стартам», «Генерал Даватар», «Кастусь Каліноўскі», «Апошні тур», «Пераможца». Нарадзіўся ў 1956 годзе ў Мінску, скончыў БДТМІ (1981), стажыраваўся ў творчай майстэрні скульптуры ордэна Леніна Акадэміі мастацтваў СССР у Мінску (1982—1985). Працуе майстрам творчых майстэрняў Акадэміі мастацтваў СССР у Мінску. У рэспубліканскіх, усесаюзных і замежных выстаўках удзельнічае з 1980 года.

БУДАВЕЙ Міхаіл Сямёнавіч, графік, за серыю партрэтаў беларускіх пісьменнікаў (П. Панчанкі, Я. Брыля, Н. Гілевіча, У. Караткевіча, В. Быкава), серыю графічных аркушаў «Зямля паэта», афармленне кніг «Святлынь» Н. Гілевіча, «Крылы» А. Куляшова, «Астравы на далёкіх азёрах» В. Гігевіча. Нарадзіўся ў 1949 годзе ў вёсцы Вялікі Карацк Клецкага раёна Мінскай вобласці, скончыў БДТМІ (1982). Працуе выкладчыкам кафедры малюнка БДТМІ. У рэспубліканскіх і ўсесаюзных выстаўках удзельнічае з 1981 года.

ГАЛАВАЦКАЯ Ірына Аўгусцінаўна, жывапісец, за работы «Маё поле», «Партрэт дырэктара племзавода», «Партрэт дырэктара саўгаса», «Бэз», «Нацюрморт з белай вазай». Нарадзілася ў 1947 годзе ў Мінску, скончыла БДТМІ (1978). Працуе на Мінскім мастацка-вытворчым камбінаце МФ БССР. У рэспубліканскіх і ўсесаюзных выстаўках удзельнічае з 1976 года.

ДАМАРАД Сямён Уладзіміравіч, мастак манументальна-дэкаратыўнага мастацтва, за работы «Над Дняпром» (роспіс у інтэр'еры аднаго з праектных інстытутаў Магілёва), «Лета» (мазаіка ў санаторыі «Волма» Мінскай вобласці), «Мелодыя» (вітраж для будынка Беларускага рэспубліканскага савета прафсаюзаў у Мінску). Нарадзіўся ў 1948 годзе ў Бабруйску, скончыў БДТМІ (1976). Працуе на Мінскім мастацка-вытворчым камбінаце МФ БССР. У рэспубліканскіх і ўсесаюзных выстаўках удзельнічае з 1972 года.

ІВАХНІШЫН Юрый Мікалаевіч, мастак дэкаратыўнага мастацтва (інтэр'ер і абсталяванне), за вырашэнне інтэр'ераў станцыі «Маскоўская» Мінскага метрапалітэна (у сааўтарстве з У. Стальмашонкам і В. Даўгалам), вырашэнне інтэр'ераў гасцініцы «Кастрычніцкая» ў Мінску і прыбудовы да адміністрацыйнага будынка ЦК КПБ. Нарадзіўся ў 1949 годзе ў Магадане, скончыў БДТМІ (1971). Працуе на Мінскім мастацка-вытворчым камбінаце МФ БССР. У рэспубліканскіх і ўсесаюзных выстаўках удзельнічае з 1982 года.

ІСАЁНАК Марыя Іванаўна, жывапісец, за работы «Партрэт маладой жанчыны з дзіцем», «Вяртанне з поля», «Пасля работы», «Светлы дзень», «Партрэт маці», «Кветкі палёў». Нарадзілася ў 1949 годзе ў вёсцы Кісялі Гарадоцкага раёна Віцебскай вобласці, скончыла Мінскае мастацкае вучылішча (1969). Працуе мастаком-афарміцелем Цэнтральнай навуковай бібліятэкі АН БССР. У рэспубліканскіх і ўсесаюзных выстаўках удзельнічае з 1975 года.

КОЖУХ Уладзімір Уладзіміравіч, жывапісец, за работы «Чэрвень. 1941 год», «Сямейны партрэт», «На ростанях», «Жнівень», «Кветаводка», «9 Мая», «Паводка». Нарадзіўся ў 1953 годзе ў Драгічыне Брэсцкай вобласці, скончыў БДТМІ (1978), стажыраваўся ў творчай майстэрні жывапісу ордэна Леніна Акадэміі мастацтваў СССР у Мінску (1981—1984). Працуе па дагавору на Мінскім мастацка-вытворчым камбінаце МФ БССР. У рэспубліканскіх і ўсесаюзных выстаўках удзельнічае з 1981 года.

КАРНЕЕЎ Віталій Майсеевіч, мастак манументальна-дэкаратыўнага мастацтва, за работы «Парыў» (мазаіка на будынку аўтавакзала «Усходні» ў Мінску), «Горад і людзі» (роспіс для РДК г. Слоніма), «Фантазія» (роспіс на фасадзе дзіцячага сада ў Слуцку). Нарадзіўся ў 1950 годзе ў вёсцы Аздзеліна Гомельскага раёна, скончыў БДТМІ (1974). Працуе на Мінскім мастацка-вытворчым камбінаце МФ БССР. У рэспубліканскіх выстаўках удзельнічае з 1978 года.

ЛАНДЗІК Зоя Уладзіміраўна, мастак дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, за габелен «Лясная песня», серыю габеленаў пра Гомель, цыкл малюнкаў для шаўковых тканін. Нарадзілася ў 1947 годзе ў Маскве, скончыла БДТМІ (1972). Працуе ў мастацка-вытворчых майстэрнях МФ БССР у Гомелі. У рэс-

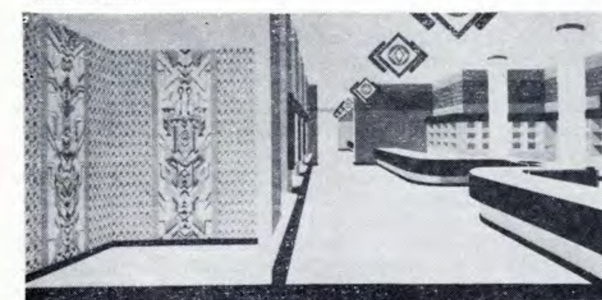
З. Ландзік. Кветкавы матыў. Батык, 1984.
С. Саркісаў. Плакат, 1981.

С. Бандарэнка. Жыць без вайны. Бронза, 1982.
В. Хацкевіч. Успамін. Правая частка трыпціха. Тэмпера, 1981.

У. Кожух. Кветаводка. Алей, 1983.

М. Міронаў. З цыкла «Янкавы горы». Акварэль, 1981.

Ю. Івахнішын. Эскізны праект інтэр'ераў гастранома «Мінск» у г. Валгаградзе (у сааўтарстве з В. Міцічкіным, В. Чурылам). Гуаш, 1984.



А. Юзеева. Песня жаўрука. Воўна, ручное ткацтва, 1976.

М. Будавей. Уладзімір Караткевіч. Змешаная тэхніка, 1982.

Г. Літвіненка. Дэкаратыўныя вазы «Сяброўкі». Падпаліўны роспіс, 1980.

І. Галавацкая. Прагулка зімовым вечарам. Алей, 1983.

М. Несцярэўскі. Вясна. Шамот, паліва, 1983.

публіканскіх, усесаюзных і міжнародных выстаўках удзельнічае з 1972 года.

ЛІТВІНЕНКА Ганна Васільеўна, мастак дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, за сервіз для кавы «Карычневы», дэкаратыўную вазу «Папараць», камплект (ваза з паўміскам) «Чырвоны». Нарадзілася ў 1930 годзе ў вёсцы Возера Кабялянскага раёна Палтаўскай вобласці, скончыла БДТМІ (1969). Працуе мастаком Мінскага фарфоравага завода. У рэспубліканскіх, усесаюзных і міжнародных выстаўках удзельнічае з 1960 года.

МІРОНАЎ Міхаіл Іванавіч, графік, за серыю акварэляў «Янкавы горы», «Балада», «Зарніцы ў Кастрычніку». Нарадзіўся ў 1952 годзе ў горадзе Клімавічы Магілёўскай вобласці, скончыў Віцебскі дзяржаўны педагагічны інстытут імя С. М. Кірава (1976). Працуе рэдактарам аддзела выяўленчага мастацтва Міністэрства культуры БССР. У рэспубліканскіх і ўсесаюзных выстаўках удзельнічае з 1977 года.

НЕСЦЯРЭЎСКІ Мікалай Лаўрэнавіч, мастак дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, за работы «Спевакі» (керамічная дэкаратыўная скульптура), «Баран» (дэкаратыўная пасудзіна), «Поры года», «Свята» (дэкаратыўныя скульптурныя кампазіцыі), «Музы», «Папрадухі», «Музыка», «Збор ураджаю» (пано для універмага «Мінск» у Валгаградзе), «Каваль», «Жняя», «Хлебароб», «Зубр», «Дзік» (дэкаратыўная скульптура для бара ў Светлагорску), «Несцерка», «Дажынкі», «Пчаляр» (дэкаратыўныя пласты для сталовай ВТА «Інтэграл» у Мінску), каміны для кафэ «Бульбяная» ў Мінску. Нарадзіўся ў 1931 годзе ў вёсцы Бацюты на Беласточчыне, скончыў БДТМІ (1969). Працуе на Мінскім мастацка-вытворчым камбінаце МФ БССР. У рэспубліканскіх выстаўках удзельнічае з 1968 года.

С. Дамарад. Над Дняпром. Насценны роспіс, 1983—1984.

САРКІСАЎ Сяргей Уладзіміравіч, дызайнер, плакатыст, за плакаты «XI Сусветны фестываль моладзі і студэнтаў. Гавана, Куба, 1978 г.», «Максім Багдановіч — 90 гадоў», «Рэспубліканская мастацкая выстаўка «У сям'і адзінай». Нарадзіўся ў 1951 годзе ў г. Улан-Батар (МНР), скончыў БДТМІ (1974). Працуе загадчыкам сектара прамысловай графікі Беларускага філіяла Усесаюзнага навукова-даследчага інстытута тэхнічнай эстэтыкі. У рэспубліканскіх і ўсесаюзных выстаўках удзельнічае з 1976 года.

САЛОХІНА Ада Іванаўна, мастак дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, за габелены «Ізяслаў», «Палескі край», «Абуджэнне», «Азёрны край», «Белая Русь», «Яблынька». Нарадзілася ў 1943 годзе ў вёсцы Крым Шкотаўскага раёна Прыморскага краю, скончыла БДТМІ (1971). Працуе на Мінскім мастацка-вытворчым камбінаце МФ БССР. У рэспубліканскіх, усесаюзных і замежных выстаўках удзельнічае з 1973 года.

П. Фей. Тры імгненні. Тэракота, 1983.

ФЕЙ Пётр Міхайлавіч, мастак дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, за дэкаратыўныя керамічныя кампазіцыі «Шахматы», «Стары прычал», «Першы дзень міру», «Зямля беларуская», а таксама дэкаратыўны рэльеф «Юнацтва» для электратэхнічнага вучылішча ў Гомелі. Нарадзіўся ў 1946 годзе ў вёсцы Хамічы Калінкавіцкага раёна Гомельскай вобласці, скончыў Абрамцаўскае мастацка-прамысловае вучылішча (1973). Працуе ў мастацка-вытворчых майстэрнях МФ БССР у Гомелі. У рэспубліканскіх і ўсесаюзных выстаўках удзельнічае з 1979 года.

ХАЦКЕВІЧ Віктар Сцяпанавіч, мастак манументальна-дэкаратыўнага мастацтва, за работы «Раніца шчаслівага дзяцінства» (мазаіка для піянерлагера «Зубраня»), «Рэха Зямлі» (мазаіка для дзіцячага санаторыя «Баравое»), а таксама тэматычную карціну «Сям'я» (трыпціх). Нарадзіўся ў 1943 годзе ў Томску, скончыў БДТМІ (1975). Працуе на Мінскім мастацка-вытворчым камбінаце МФ БССР. У рэспубліканскіх, усесаюзных і замежных выстаўках удзельнічае з 1976 года.

ЮЗЕЕВА Ганна Аляксандраўна, мастак дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, за габелены «Белая Русь», «Поры года», «Песня жаўрука», «Квітнеючы луг», «Родны напеў», «Нарачанская цішыня», «Подых вясны», серыю габеленаў «Беларусь сінявокая». Нарадзілася ў 1941 годзе ў вёсцы Чапаеўка Глускага раёна Магілёўскай вобласці, скончыла БДТМІ (1971). Працуе па дагавору на Мінскім мастацка-вытворчым камбінаце МФ БССР. У рэспубліканскіх і ўсесаюзных выстаўках удзельнічае з 1975 года.

ШНЫПАРКОЎ Аляксей Максімавіч, мастацтвазнавец, за манаграфію пра творчасць заслужанага дзеяча мастацтваў БССР П. С. Крахалёва, артыкулы «З любоўю да роднай зямлі» («Полымя»), «Пра хараство роднай зямлі» («Неман»), «Водар зямлі», «Пра жыццё сучаснае», «Высокае грамадзянскае гучанне» («Літаратура і мастацтва»), «Па-сыноўску трапятліва і пяшчотна» («Сельская газета»). Нарадзіўся ў 1937 годзе ў вёсцы Данілавічы Веткаўскага раёна Гомельскай вобласці. Працуе сакратаром праўлення Гомельскай журналісцкай арганізацыі. У друку выступае з 1967 года.

Уладзімір Мальцаў

«...АПРОЧ ЧАЛАВЕЧАЙ ПАМЯЦІ...»

Сцэна са спектакля.

Героі Васіля Быкава не заўсёды здзяйсняюць гераічныя ўчынкі. Але менавіта ў напружаных сітуацыях, якія патрабуюць імгненнага выбару, калі апроч сябе спадзявацца няма на каго, робіцца відавочным: не было б гэтага — апошняга! — парога цярпення, наўрад ці хто з гэтых людзей выявіў бы сутнасць свайго характару. Чалавек робіць выбар, ад якога залежыць не толькі ягоны ўласны лёс, але — нечакана — і лёс шмат каго з такіх самых, як ён. Можа, лёс яго народа ці нават чалавецтва?..

Магчыма, уся значнасць быкаўскіх герояў не ў маштабе гераічных учынкаў, а менавіта ў моцы іх маральнага супрацьстаяння ворагу...

Сцепаніда і Пятрок Багацькі — галоўныя героі аповесці Васіля Быкава «Знак бяды». У спектаклі Дзяржаўнага рускага драматычнага тэатра БССР імя М. Горкага, пастаўленым рэжысёрам Валерыем Маслюком па ўласнай інсцэніроўцы, іх ролі выконваюць Вольга Клебановіч і Аляксандр Ткачонак.

Няўмольныя законы ваеннага часу абмежавалі прастору чалавечай дзейнасці Багацькаў плотам маленькага хутара. Усе гераічныя ўчынкі, на якія здольная Сцепаніда, — гэта недадаіць карову, каб даць немцам менш малака, ці ўтапіць у студні вінтоўку іх разявы-кухара. Узарваць мост, напрыклад, — учынак значны, гераічны, таму ён і застаецца нязздзейсненым, хоць Сцепаніда ўжо і гатовая да яго. Абставіны вайны аказваюцца мацнейшымі...

Лёс Петрака аўтар інсцэніроўкі змяніў. У аповесці зацкаваны паліцаямі Багацька гіне ціха: прывязаны да каня, ён бяжыць за ім па пыльнай дарозе і плача. Разумееш, што на хутар Пятрок не вернецца. У фінале спектакля ягоныя адчай і нянавісць прарвуцца: апынуўшыся паміж чарговай знявагай і смерцю, ён выбера смерць. У рэшце рэшт па-чалавечы «ціхі» Пятрок такі ж значны, як і змагарка («акцявістка» завуць яе паліцаі) Сцепаніда. Роўнымі іх зрабіў лёс. Рэжысёр падкрэсліў гэта паэтычнай абрадавай сцэнай, дзе Петрака і Сцепаніду заручаюць вясельным ручніком...

Спектакль Валерыя Маслюка звязвае ланцужком асацыяцый два гістарычныя перыяды — калектывізацыю і вайну. Адны падзеі існуюць толькі ў памяці герояў, і таму «падзейна завершаны», іншыя — рэальныя, і менавіта праз іх кожны з герояў робіць свой канчатковы маральны выбар. Час сціснуты. Сцэнічныя ўспаміны пра мінулае і цяперашні час зманціраваны рэжысёрам кантрастна, без павольных, плаўных пераходаў. Акцёры свабодна трапляюць з аднаго прастора-часавага эпізоду ў другі, праўдзіва і арганічна існуюць на сцэне.

Мастак Юрый Тур стварыў канкрэтнае асяроддзе жыцця герояў: калодзеж-журавель, засохлую браму, напаўразбураную сцяну хаты. Усё на сцэне — і вада, і дрэва, і бульба, і камякі зямлі — сапраўднае, не бутафорскае. Розныя паводле часу і месца дзеі эпізоды адбываюцца ў адным і тым жа афармленні. Менавіта іх сумяшчэнне, нават накладанне адзін на адзін ператвараюць гэтае рэальнае месца дзеі ў нейкую ўмоўную прастору, дзе аб'ектыўная рэальнасць вайны моцна звязваецца з суб'ектыўнай рэальнасцю чалавечай памяці. Да герояў прыходзіць нечаканае пераасэнсаванне мірнага часу. Іх адносіны да цяперашняга, іх душэўныя зрухі немагчыма было б зразумець без гэтых пастаянных вяртанняў у мінулае. Для персанажаў Вольгі Клебановіч і Аляксандра Ткачонка мінулае — кропка адліку для аналізу цяперашняга, але толькі праз цяперашняе колішнія падзеі асэнсоўваюцца глыбей. Сцепаніда і Пятрок «думаюць душой», «розумам сэрца», вывяраюць свае ўчынкі інтуітыўным пачуццём чалавечай праўды. Яны — частка народа, нарадзіліся на гэтай зямлі і памруць на ёй. Тэатр свядома завастрае на гэтым нашу глядацкую ўвагу.

...Сцепаніда па-сялянску ўхутваецца ў старую хустку. Твар адкрыты і пяшчотны, рукі беспярапынна рухаюцца, размаўляе напеўна, меладычна... Пятрок падаецца больш старэйшым. Кашляе, длубаючыся на двары, — запаволены, нязграбны. Увесь час нешта мармыча сабе пад нос.

Каб дагледзець хай сабе і невялікую гаспадарку, Багацькам даводзіцца ўвіхацца спрытна. Нават вайна не парушае рытму іх паўсядзённага жыцця. Працуючы, яны толькі зрэдку насцярожана паглядаюць «туды, дзе немцы будуюць мост». «Новая ўлада» захапіла іх знянацку — першымі на хутары з'явіліся паліцаі. Пятрок яшчэ больш згорбіўся, насцярожыўся, спалохана апраўдваецца перад імі. Заўсёды галоўнай у сям'і была Сцепаніда — гаспадыня, што ні кажы. Раней можна было пыхкаць цыгаркай і адмоўчвацца, цяпер трэба бараніць жонку, браць на сябе нязвыклую ролю гаспадара ў хаце. Сцерагчыся трэба, бо ў мірны час Сцепаніда была калгаснай ак-

Сцэна са спектакля.

тывісткай. Пятрок пакрыквае на жонку, баючыся, каб тая што-небудзь не ляпнула на сваю галаву.

Языкатая Сцепаніда паліцаяў пабойваецца, ды не вельмі, усё-ткі яны з адной вёскі, з Выселак. Жанчына скараецца, але ўсё, што думае, можа сказаць у вочы. І некранутую яешню пасля Гужа есці не будзе — свінчу кіне, і на мужа накрычыць — навошта прынаджвае фашысцкіх прыхвасняў! Але абодва зразумелі, што ад вайны і «новай улады» ніяк не схавацца. Як жыць? — маўкліва дрэнчыцца кожны. — Ці ёсць сэнс супраціўляцца, ды і як, чым? «Балючых гэтых пытанняў было шмат, і, не знайшоўшы адказу на іх, нельга было вызначыць для сябе, як жыць далей, на што спадзявацца, чым жыць сёння. Але, мабыць, марна было ламаць галаву, думаць; мабыць, нічога не ўдумаеш, і трэба прымаць тое, што падрыхтаваў табе лёс».

І калі пад грукат машын і матацыклаў на хутары пачынаюць расквартароўвацца фашысты, Багацькі вырашаюць — трэба скарыцца. Сцепаніда спакойна, абыякава, па першаму патрабаванню нясе яйкі, Пятрок разгублена камечыць шапку, глядзіць убок... Выказваць гасціннасць? Хоць бы падтрымаць нейкі выгляд пакорлівасці... Пятрок нават закурыць у кухара папрасіў і так спалохаўся, калі той не даў, што ніяк адкашляцца не можа...

Маладыя, відныя хлопцы ўсміхаюцца, ганяюць па двары мяч і граюць на губным гармоніку — паводзяць сябе так натуральна, так нязмушана-звыкла... І ад таго, што фашысты, забойцы пададзены ў вобразах юнакоў, жорсткасць і недарэчнасць вайны толькі мацнеюць. Захопнікі стылістычна вылучаны ў спектаклі: яны жывуць у другім рытме і, няглядзячы на натуральнасць паводзін, падкрэслена чужыя гэтай зямлі, гэтаму асяроддзю. Незразумелая мова, нязвыклая вопратка, учынкі — усё супярэчыць самому ладу жыцця хутара. (Цэлыя сцэны ў спектаклі ідуць на нямецкай мове. Непрымірымасць, ненатуральнасць, канфлікт заяўляюцца ўжо праз гэтае настойлівае супрацьстаўленне людзей розных культур і моў). Дарэчы, спектакль Валерыя Маслюка шматмоўны, у ім, акрамя нямецкай, можна пачуць беларускую, рускую, польскую гаворкі. Тое, што Сцепаніда і Пятрок гавораць па-беларуску, дапаўняе іх характарыстыку, спрыяе больш поўнаму раскрыццю вобразаў. У натуральнасці і цяжкасцях жыцця нарадзілася іх пачуццё радзімы, неўпрыкмет, але назаўсёды авалодала імі.

Ёсць эпізод у спектаклі, вельмі важны для яго разумення і ўспрымання. Яшчэ ў час калектывізацыі наязджаў у вёску малады агітатар Новік (гэтую ролю дакладна выконвае Аляксандр Ждановіч). Агітатар доўга біў кулаком па стале і быў гатовы для «вышэйшай мэты» раскулачыць хоць усю вёску — дзеля прыкладу іншым. Праз гэты эпізод тэатр прапануе асэнсаваць наступнае: няхай усе апраўданні «гістарычных памылак» правільныя і пераканальныя, але калі найлепшыя ідэі часу не авалодваюць чалавечымі сэрцамі, дык кожны — самы справядлівы! — гістарычны крок можа ператварыцца ў бяду як для асобнага чалавека, так і для грамадства. У глыбінях асобы спее грамадскае... Фармулёўка «Калі краіна загадае быць героем, у нас героем робіцца кожны» — дуты патрыятызм такіх, як Новік. Гэтая «фармулёўка гераізму» абвяргаецца ў спектаклі прастатой і натуральнасцю жыцця Петрака і Сцепаніды. Ніхто не прыязджаў агітаваць і мабілізоўваць іх на змаганне з фашыстамі: кожны з іх па-свойму пачынае яго.

Новая ўлада вельмі будзённа захапіла іхнюю зям-

лю, хату, двор, пачала распараджацца іх жыццём. Яна вырашае: забіць ці пакінуць жывым, ператварыць у скаціну, у абслугоўваючы персанал пры «панах» ці ў попел... Знявага ці куля ў лоб — першы выбар, які прапануюць «новыя ўладары». Павольна, нязграбна, і гэтай сваёю нязграбнасцю яшчэ пабольшваючы зняважлівасць сітуацыі, Пятрок камечыць папяровы партрэт Сталіна і размазвае ім пыл на афіцэрскім боце. Глытае крыўду. Паўтарае: «Трэба затаіцца, перачакаць», але інтанацыя ўжо раздумлівая, разважлівая, быццам такая выснова ўжо падвяргаецца сумненню і пераасэнсаванню.

Няхай вымушанае, але ўсё-ткі пакорства перад немцамі робіць Петрака іх паслугачом, ягонымі рукамі яны пачынаюць тварыць зло. Ён пужаецца самога сябе, адными вачыма просіць даравання ў Сцепаніды, але паслухмяна ідзе за кухарам, каб патрымаць карову — яна не любіць чужых рук. Аказалася, што Сцепаніда не дарэшты яе выдаіла, за што яе

Пятрок—А. Ткачонак.

Сцепаніда—В. Клебановіч.

тыцнуць тварам у дайніцу і сырадой пацячэ па пазліпаных валасах... Крыўда за ўласнае бяссілле перад немцамі толькі распальвае яе нянавісць. «Шкада, у яе даўно не было слёз, быў толькі гнеў, прыдушаны і ледзьве падуладны ёй, ад якога найперш ёй самой было дужа нясцерпна!» Сцепаніда затаілася, але сочыць за кожным крокам чужынцаў...

Паступова Багацькі пачынаюць разумець, што развітацца з жыццём — не самае жахлівае. Нельга захаваць у чысціні сваё сумленне, нельга не забрудзіцца вайной. Кожны з герояў вымушаны здзяйсняць учынкі адпаведна свайму характару і абставінам вайны — толькі так, а не інакш. І прымаць на сябе ўвесь цяжар адказнасці.

Пятрок ужо свядома дае сябе зневажаць. Пілікае немцам на скрыпцы, а ў гэтай скрыпцы, між іншым, — усе радасці былога Петраковага жыцця. І ён пакутуе, церпіць з адною думкаю: можа, удасца хоць скрыпку ўратаваць? А скрыпку ўсё-ткі прыйдзецца вымяняць на змеявік для самагоннага апарата...

Немцаў на хутары змяняюць Гуж, Недасека і Каландзёнак, але ўсё застаецца як было: і тыя і гэтыя — ворагі. Для Петрака і Сцепаніды яны ўжо не свае, выселкаўскія людзі, а такія ж чужынцы, захопнікі. Але здраднікам Сцепаніда на хвіліну паспачувае: віна за тое, што яны аказаліся разам з немцамі, ляжыць і на ёй. За памылкі мінулага трэба плаціць. Яна прыглядаецца да паліцаяў. Гужу раіць забыцца пра мінулае, пужліваму родзічу Недасеку, які пайшоў у паліцыю дзеля дзяцей, скажа: «Не дарую табе дзеці. Лепш бы ты памёр для іх. Ты ж губіш усё жыццё іхняе».

Прыліў сілы і рашучасці, усведамленне важнасці сваіх дробных учынкаў адчуваюцца толькі ў моцным струмені нервовай энергіі, якую Вольга Клебановіч

перадае гледачам. У сцэнах успамінаў яе гераіня зусім іншая — шчырая, эмацыянальна адкрытая. У ваенных сцэнах яна стрымлівае тэмперамент, нават хавае яго. Рухі скупыя і разлічаныя, нічога лішняга. Але гэтыя моманты маўклівага перажывання робяцца самымі моцнымі нервовымі цэнтрамі спектакля.

Пятрок, як здаецца Сцепанідзе, прыстасоўваецца да новых парадкаў занадта выкрутліва, зняважліва, і яна з'асяроджваецца на сваім, амаль не звяртае на яго ўвагі. Ён прымае Сцепанідзіна маўчанне як асуджэнне. Яшчэ радуецца самагоннаму першаку, пагладжвае зялёныя бутэлькі, казырыцца перад жонкай («уладзе трэба дагаджаць, хоць савецкай, хоць нямецкай»), але нешта надарвалася ў ім. Адна і тая ж думка — як жыць? — не дае спакою. Аднойчы самае балючае і патаемнае вырвалася на волю. Пятрок загаварыў.

...Здаецца, зусім нядаўна ў вёсцы зганялі з зямлі лепшых гаспадароў. Ён, Пятрок, маўчаў, угрызаўся ў зямлю. Яна адзіная валодала ягонымі думкамі, была ягоным болем і надзеяй. Цяпер чужынцы яго самога ганьбяць, а зямлю паганяць. Няўжо яна нікому больш не патрэбна? Ён жа дзеля яе, гэтай зямлі, дзеля ўсяго, што звязана з ёю, самага святога і лепшага, вымушаны цярпець знявагі, сяброўства з паліцаямі заводзіць, адкупацца самагонкай. «А хіба ж я не як чалавек жыў?» — пытанне не Сцепанідзе, а — сабе. Але адбылася дзіўная рэч: ён, чалавек, чамусьці стаў ператварацца ў раба, лісліўца, угодніка. Здаецца, матывы ягоных учынкаў былі сумленнымі і справядлівымі. Але не хапае сіл, каб абараніць сябе, жонку, хутар, а забрудзіцца да канца, зрабіцца фашысцкім паслугачом ён не можа...

...Пад вясёлы перапеў скрыпкі Пятрок на вачах у паліцаяў выплюхвае на зямлю самагон. Добра разумее, што такі выклік — самагубства. Гуж скідвае яго ў калодзеж.

...Над калодзежам ціха рыдае Сцепаніда і павязвае на журавель сваю хустку...

Кожны раз, калі абрываецца чалавечае жыццё, на вялізным дрэве ў глыбіні сцэны з'яўляецца вышываны ручнік. Каля дрэва з ручнікамі збіраецца ўся вёска. Вяскоўцы пакідаюць жыццё па-рознаму, але ў рознасці іх лёсаў, учынкаў, намаганняў праступае агульнае. Калі абставіны аказваюцца настолькі мацнейшымі за чалавека, што сваю чалавечнасць ён можа сцвердзіць толькі праз смерць, робіцца зразумелым: жыць па-чалавечы — значыць толькі па сумленню. Выбар Сцепаніды, Петрака і шмат каго з вяскоўцаў прадвызначаны народнай свядомасцю, народнымі ўяўленнямі пра добрае і кепскае.

У кантэксце праблематыкі спектакля — як захаваць чалавечую годнасць, калі супрацьстаяць абставінам немагчыма, — сюжэт з бомбай, якой Сцепаніда хоча ўзарваць мост, адыходзіць на другі план. Рэжысёр быццам падкрэслівае: важны нават не сам па сабе ўчынак, а яго матывы. Людзі з глыбіні сцэны назіраюць за Сцепанідай, падказваюць, куды схаваць бомбу. Сярод іх — Пятрок, застрэлены немцамі пастушок, Яхімоўскі, Ганчарык. Падаецца, што жанчынаю кіруе нешта такое, што існуе ў ёй паміма яе, — пачуццё адказнасці, маральны абавязак перад загінуўшымі. Уласнае гора зліваецца з народнаю бядою.

Калі паліцаі даведваюцца, хто схаваў бомбу, і з пагрозамі барабаняць у хату, Сцепаніда разумее, што прыйшоў канец. З цемры — быццам з мінулага — урываюцца знаёмыя галасы і твары. У апошнія імгненні да яе зноў вяртаецца ўсё, чым жыла...

Сцепаніда разлівае газу і падпальвае двор. Гіне, усвядоміўшы: усе яе магчымасці для змагання вычарпаны.

...Зашумела, загойдалася дрэва жыцця з белымі ручнікамі...

«Напэўна, усё астатняе належала тут мінуламу, скаронаму тленам і небыццём.

Усё, апроч непадуладнай часу, цярплівай і нягаваркой чалавечай памяці, надзеленай спрадвечнаю здольнасцю ператвараць мінулае ў цяперашняе, звязваць сучаснае з будучым», — гучаць у фінале спектакля быкаўскія словы. І гэтую надзвычайную супольнасць чалавечай памяці данеслі да гледачоў праз свае вобразы Вольга Клебановіч і Аляксандр Ткачонак.

Каландзёнак—В. Быкаў.

Уладзімір Пузыня

БЕЛАРУСКАЯ ДУДА

З вопыту майстра па вырабу народных музычных інструментаў

Дуда ў мінулым была адным з найбольш пашыраных на Беларусі музычных інструментаў. Гэта — духавы язычковы інструмент са скураным паветраным рэзервуарам, амаль тое ж самае, што і валынка. Пад рознымі назвамі гэты інструмент распаўсюджаны сярод славянскіх народаў, у краінах Еўропы, на Каўказе. Раней у Беларусі сустракаліся і такія яе назвы, як «мыццянка», «маццянка».

Дуда была надзвычай папулярным у Беларусі інструментам, асабліва ў яе паўночных раёнах, і гучала на святах, вяселлях, кірмашах, у час выступленняў батлейкі. Вельмі часта дуда згадваецца ў народных песнях.

Ці не дудка мая—ух я!
Весялуха мая—ух я!
Весялі ж ты мяне—ух я!
На чужой старане—ух я!

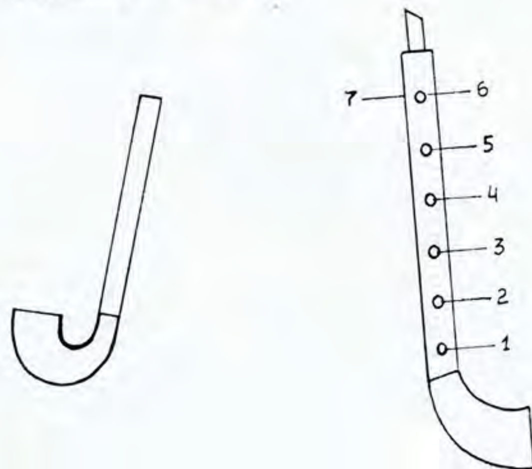
Дуда ўжывалася як сольны, так і ансамблевы інструмент, гучала разам са скрыпкай, цымбаламі, бубнам, а таксама з іншымі дудамі. Як мяркуюць даследчыкі, дуду ведалі на тэрыторыі цяперашняй Беларусі ў XVI і нават XV стагоддзях[1]. У канцы XIX — пачатку XX стагоддзяў дуда паступова выцясняецца гармонікам. Паводле рэспубліканскай прэсы, апошні раз выступленне дудара занатавана ў 1951 годзе ў Полацку.

У артыкуле пад назвай «Інструмент, які вымірае», змешчаным у «Віленскім календары» за 1910 год, вядомы фалькларыст і этнограф Е. Раманаў пісаў: «Рэдка хто ўяўляе сабе, што гэта за інструмент «дуда»; амаль усе лічаць яго адным з відаў свірэляў, жалеек, сапелак і да т. п. драўляных прасвідраваных інструментаў. На самой жа справе гэта рэдкі архаічны інструмент, які некалі быў у агульным ужытку ў народаў поўдня Еўропы і асабліва ў славян. Цяпер ён дажывае апошнія свае дні ў глухмені Беларусі... Дастаць добры экземпляр дуды цяпер ужо нялёгка нават вопытнаму этнографу, і, безумоўна, недалёкі той час, калі зберажэцца толькі назва гэтага інструмента ў народнай творчасці; сам жа інструмент зробіцца рэдкім здабыткам этнаграфічных музеяў».

Вось яшчэ адзін цікавы факт, звязаны з дудой. У газеце «Звязда» ад 23 мая 1925 года змешчаны матэрыял пра наведванне Беларусі А. В. Луначарскім. Нарком асветы цікавіўся станам нацыянальнай культуры і прапанаваў сабраць беларускіх дудароў, падрыхтаваць і накіраваць іх з канцэртамі на Сусветную выстаўку ў Парыж. Газета паведамляла, што змаглі адшукаць толькі пяцёх музыкантаў, якія ігралі на дудзе.

Канструкцыя беларускай дуды.

Асноўныя гукавыя часткі інструмента.



Бурдон.

Галасавік.

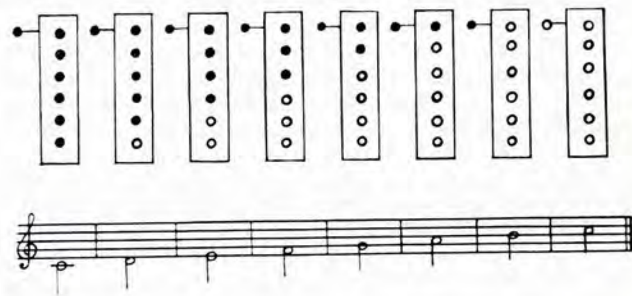
Найбольш ранняе апісанне беларускай дуды датуецца сярэдзінай XIX стагоддзя і прыведзена ў артыкуле Н. Анімеле «Побыт беларускіх сялян» «Этнаграфічнага зборніка» за 1854 год. Гэтае апісанне змешчана ў кнізе «Беларускія народныя музычныя інструменты» І. Назінай.

«Дуда, духавы музычны інструмент, звычайна ўласнага вырабу таго, хто на ім іграе, ёсць не што іншае, як пашыты са скуры прадаўгаваты пузыр велічынёй з самую вялікую гусь і з амаль такой жа, як у гусі, шыяй, у якой умацавана верхнім канцом жалейка — невялікая (вяршкоў 6 у даўжыню) дудачка з загнутай шырокай адтулінай унізе, падобная на люльку для курэння з цыбуком; на другім канцы пузыра, г. зн. там, дзе у гусі хвост, замацавана дудка-рагаўня — даволі вялікіх памераў, даўжынёй у аршын і таўшчынёй з руку; там жа, дзе ў гусі спіна, да пузыра прымацавана маленькая дудачка вяршкі ў тры даўжынёй і ў палец таўшчынёй, якая называецца саплём».

Найбольш падрабязныя звесткі пра канструкцыю дуды, спосаб вырабу і функцыі інструмента ў жыцці беларускіх сялян прыведзены ў Е. Раманава і М. Нікіфароўскага. Згодна ім, дуда складаецца з чатырох частак: меха, соскі, перабора і гука.

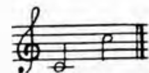
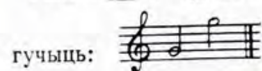
Для вырабу меха звычайна бралі скуру барсука, казы ці цяляці поўсцю ўнутр. Неабходнай умовай добрага ігравога стану меха з'яўлялася яго эластычнасць, мяккасць. Для гэтага мех багата прамочвалі тлушчам ці чыстым дзёгцем. Драўляныя часткі дуды часцей за ўсё выраблялiся з клёну, ясеню, грушы, прычым соску, перабор і гук дудары імкнуліся рабіць з аднаго кавалка дрэва, што, нібыта, забяспечвала ў дудзе «лад».

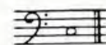
Аплікатура



Дыяпазон і лад беларускай дуды

Артыкул Е. Раманава ў «Віленскім календары», які я ўжо згадваў, прынёс мне мой творчы бацька Генадзь Іванавіч Цітовіч. У артыкуле былі дадзены не толькі апісанне, але і фотаздымкі беларускай дуды. Мяне, як выканаўцу на народных інструментах, усё гэта вельмі зацікавіла. Але аднаго апісання знешняга выгляду інструмента, які раней быў распаўсюджаны на Беларусі, яшчэ недастаткова для таго, каб ён загучаў у нашы дні. Неабходна было даведацца пра лад і дыяпазон. І перш чым рабіць дуду, я зноў сеў за кнігі. І вось у кнізе «Песні беларускага Палесся» З. Эвальд пад рэдакцыяй Е. Гіпіуса я знайшоў нотны прыклад найгрышу на дудзе (валынцы), запісаны ў 1931 годзе ад Г. К. Слаўчыка (95 гадоў) у Гарадоцкім раёне Віцебскай вобласці. Адсюль я і вызначыў дыяпазон і лад інструмента.

Галасавік (перабор) пішацца:

гучыць: 

Бурдон (гук) пішацца і гучыць: 

Звяртае на сябе ўвагу мажорнае нахіленне гукарадоў гэтага інструмента.

Умоўная характарыстыка па гучанню

Гук дуды нагадвае гук жалейкі, але больш густы і моцны, прычым мелодыя, што выконваецца на галасавіку-жалейцы, суправаджаецца гучным бесперапынным гудзеннем баса-гука (бурдона).

Пастава пры выкананні на дудзе

У артыкуле Н. Анімеле з «Этнаграфічнага зборніка» гаворыцца: «Пачынаючы іграць на дудзе, музыкант бярэ мех пад паху левай рукі і, надзімаючы яго з дапамогай сапля, разам з тым трымае ў абедзвюх руках жалейку і робіць тоны, перабіраючы пальцамі па дзірачках, што знаходзяцца на ёй і якіх лікам сем; рагаўня ж вісіць у яго паміж ног альбо ляжыць на каленях, бесперапынна раве замест баса. Дуда ўяўляе сабой тую зручнасць, што музыканту не трэба дзьмуць у яе ўвесь час; надзьмуўшы аднойчы пузыр, ён пасля гэтага толькі злёгку дадае ў яго духу, націскае пузыр рукой так, каб, не спыняючы ігры, можна было прагаварыць некалькі слоў». Дадам, што практыка паказала: не спыняючы выканання на дудзе, можна праспяваць адзін-два куплеты песні альбо прыпеўку, пасля чаго ў час інструментальнага пройгрышу папоўніць пузыр паветрам. Такі прыём можна паўтараць шмат разоў.

На беларускай дудзе можна іграць як седзячы, так і стоячы, а таксама ў руху.

Пры выкананні седзячы я заціскаю мех пад пахай правай рукі, гук (бурдон) кладу на калені альбо апускаю да зямлі. Соска ўстаўляецца ў рот, абедзве рукі трымаюць галасавік так, што пальцы правай рукі закрываюць ігравыя адтуліны №№ 1, 2, 3, а пальцы левай — ігравыя адтуліны №№ 4, 5, 6, 7 (гл. канструкцыю дуды). Праз соску мех надзімаецца да таго часу, як пачне гудзець бурдон. Тады трэба ледзь сціснуць мех прадплеччам так, каб адначасова загучалі галасавік і бурдон.

Пры выкананні стоячы альбо ў руху дуда замацоўваецца з дапамогай рэменя, які перакідаецца праз левае плячо і замацоўваецца каля асновы соскі адным канцом і каля асновы бурдона — другім.

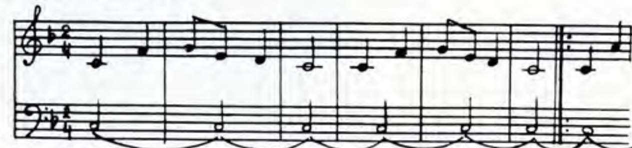
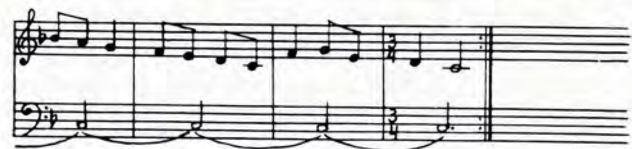
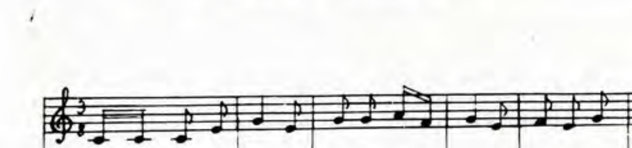
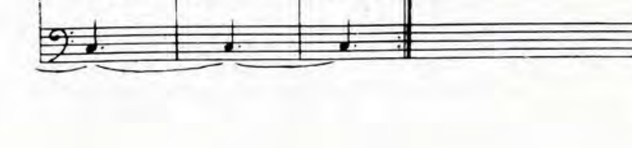
Настройка інструмента

Дуда настройваецца так, як і жалейка. Каб павысіць строй інструмента, галоўку з пішчыкам трэба пасунуць ад сябе, каб панізіць — да сябе.

Практычнае ўжыванне беларускай дуды.

На дудзе выконваюцца народныя песні і танцы. Рэпертуар увогуле вызначаецца разнастайнасцю, аднак, як адзначаў М. Нікіфароўскі, «галоўная служба «дудара» — ігра «дзелі скокаў і плясаў розных». У цяперашні час дуда ўжываецца ў некаторых калектывах самадзейнасці, а таксама ў прафесійным ансамблі «Свята». Яна ўваходзіць у склад аркестра Дзяржаўнага акадэмічнага тэатра імя Я. Коласа ў Віцебску. Трэба спадзявацца, што неўзабаве дуда будзе шырока ўжывацца ў прафесійных і самадзейных калектывах і ўнясе цудоўныя фарбы ў выканальніцтва беларускай музыкі.

Гэты інструмент загучаў пасля працяглай, карпатлівай работы. Для мяне не было большага шчасця, калі я пачуў голас адроджанай дуды, інструмента нашых продкаў. Вельмі ўдзячны, нізка схіляюся перад этнографамі, фалькларыстамі, якія ў свой час зрабілі апісанні, малюнкі, фотаздымкі, нотныя прыклады. Гэта ўсё дало магчымасць адрадзіць дуду[2].

Нотныя прыклады



[1] Назина И. Д. Белорусские народные музыкальные инструменты. Мн., 1979. С. 120.

[2] Неабходна дадаць, што ў нашыя дні вядомыя і іншыя прыклады рэстаўрацыі дуды. Так, гэты інструмент вырабіў народны майстар У. Ф. Жукоўскі з Мар'інай Горкі Мінскай вобласці (рэд.).

НАПАЧАТКУ ЗАЎСЁДЫ П'ЕСА

Сучасная беларуская п'еса. Творы беларускіх драматургаў. Складальнік К. ГУБАРЭВІЧ.— Мн., Мастацкая літаратура, 1985.

Сказаць па праўдзе, да нядаўняга часу і рэдакцыі рэспубліканскіх літаратурна-мастацкіх часопісаў, і беларускія выдавецтвы не надта ахвотна друкавалі драматургічныя творы. Цяпер як быццам справа зрушылася з месца. Прынамсі, часопіс «Маладосць» штогод у сваім дванаццатым нумары прадастаўляе месца аднаму з аўтараў п'ес. Рэгулярна з'яўляюцца п'есы і на старонках часопіса «Полымя». У выдавецтве «Мастацкая літаратура» не першы год выходзіць «Бібліятэчка беларускай драматургіі», а таксама зборнікі п'ес асобных драматургаў. Але асабліва прыемна, што выдавецтвы «Мастацкая літаратура» і «Юнацтва» таксама пачалі практыкаваць выданне калектыўных зборнікаў, у якіх, як правіла, змяшчаюцца новыя п'есы — тыя, што ўжо знайшлі сцэнічнае ўвасабленне, а таксама творы, якія яшчэ не пастаўлены.

Кніга «Сучасная беларуская п'еса» і належыць да падобных выданняў. Мушу адразу засведчыць: яе з'яўленне выклікала самую шырокую зацікаўленасць.

Сем аўтараў. Некаторыя ўжо даўно сталі «сваімі» ў тэатрах рэспублікі і краіны. Парушыўшы храналагічны прынцып падачы твораў у зборніку, звернемся да драмы Аляксея Дударава «Вечар», якая пастаўлена ў дзесятках тэатраў Савецкага Саюза. Пры чытанні твора не страчваецца ўражанне яго глыбіннай першароднасці, што дазволіла аўтару пільным вокам глянуць на праблемы так званых неперспектыўных вёсак, глыбока спасцігнуць унутраны свет іх жыхароў. Даводзілася бачыць спектакль у пастаноўцы купалаўцаў, коласаўцаў, па-свойму прачыталі драму адэсіты, аб чым засведчылі іх пазалеташнія гастролі ў Мінску...

Гераічная драма Мікалая Матукоўскага «Паядынак» у рэспубліцы таксама ўжо пастаўлена. Праўда, спектакль Беларускага рэспубліканскага тэатра юнага гледача імя 50-годдзя камсамола Беларусі не пакідае асаблівых уражанняў. Магчыма, у чымсьці апраўданы закіды ў адрас аўтара п'есы, і ўсё ж, думаецца, рэжысура павінна была больш уважліва паставіцца да твора.

Алесь Петрашкевіч у апошні час усё часцей імкнецца да асэнсавання гістарычнай праблематыкі, аб чым, прынамсі, сведчыць і надрукаваная ў зборніку трагедыя «Русь Кіеўская (Гора і слава)». Звяртаючыся да падзей тысячагадовай даўнасці, пісьменнік адлюстроўвае іх з пазіцыі сённяшняга дня, увязваючы з тым, што адбываецца ў свеце цяпер. Удалым падаецца вобраз Летапісца, які адначасова з'яўляецца і гісторыкам, што скрупулёзна занатоўвае падзеі, і своеасаблівым суддзёй, для якога галоўнае — не паграшыць супраць ісціны, сказаць праўду пра свой супярэчлівы час. Сказаць тое, што ў летапісы не ўвайшло...

На гістарычным матэрыяле пабудавана і драма Льва Караічава «И на все времена», дзеянне якой, праўда, ужо больш набліжана да сённяшняга дня. У цэнтры ўвагі аўтара вялікі князь маскоўскі Дзмітрый Іванавіч і тыя, хто падзяляў яго погляды на неабходнасць аб'яднання, каб сумесна выступіць супраць татара-мангольскіх прыгнятальнікаў. Гэтыя падзеі, як вядома, адлюстраваны і ў драме Эдуарда Скобелева «На Куликово — трудный путь», змешчанай ў яго кнізе «Из тьмы светлеющие лики». Не збіраючыся параўноўваць гэтыя два творы, мушу зазначыць, што драма Э. Скобелева ўсё ж значна выйграе, і перш-наперш дзякуючы таму, што аўтару лепш удалося выявіць сваё бачанне падзей, адмовіцца ад пэўнай хрэстаматыйнасці ва ўзнаўленні іх.

Прыемна, што ўсё больш упэўнена прабуе ў галіне драматургіі свае сілы моладзь. Акрамя А. Дударава ў зборніку прадстаўлены яшчэ тры маладыя аўтары. Алесь Асташонак ідзе сваім шляхам, імкнучыся ўвасобіць у п'есе вобразы вядомых беларускіх пісьменнікаў. У прыватнасці, раней была пастаўлена яго п'еса «Іскры ўначы», якая адлюстроўвае пэўныя моманты біяграфіі народнага песняра Якуба Коласа. Цяпер набыў жыццё — і на прафесійнай, і на самадзейнай сцэне — яго новы твор «Камедыянт, ці Узнёсласць сумнай надзеі», герой якога Дунін-Марцінкевіч.

Упэўнена валодае драматургічным пяром Алена Папова, аб чым сведчыць і яе трагікамедыя «Объявление в вечерней газете» — твор вострасучасны, актуальны пастаноўкай значных маральна-этычных праблем. Аўтар схільная да пэўнай гіпербалізацыі, каб ямчэй і глыбей раскрыць некаторыя негатыўныя з'явы, хоць калі-нікалі гэта і прыводзіць да пэўнай сюжэтнай аблегчанасці.

Падобнае часам назіраецца і ў камедыі-лубку Георгія Марчука «Вясёлыя, бедныя, багатыя (Дэфіцытны жаніх)», хоць нельга не падзяляць пазіцыю аўтара, яго непрымірымасць да тых, хто жадае пабольш урваць ад грамадства.

Вітаючы з'яўленне кнігі «Сучасная беларуская п'еса», адначасова хочацца выказаць і прапанову: а ці не час падумаць аб тым, каб пачаць у рэспубліцы выпуск штогадовага літаратурнага зборніка «Сучасная драматургія» (справа, зразумела, не ў назве) па прыкладу такіх, як «Сучаснік», «Братэрства», «Далягляды», «Дзень паэзіі»? У ім можна было б змяшчаць не толькі новыя творы драматургаў, але і творчыя партрэты, матэрыялы па гісторыі. Добра, калі за гэтую справу возьмецца выдавецтва «Мастацкая літаратура».

Алесь МАРЦІНОВІЧ.

СТАРОНКІ КАЛЕНДАРА

1 лютага — 75 гадоў з дня нараджэння Ганны Купрыянаўны ПАНКРАТ, беларускай і рускай савецкай актрысы, заслужанай артысткі БССР (1962).

Г. К. Панкрат нарадзілася ў Полацку. Скончыла студыю пры Беларускім першым дзяржаўным тэатры (1934); працавала ў ім, пасля — у Бабруйскім калгасна-саўгасным тэатры (1938—41), у Бабруйскім абласным драматычным тэатры (1946), у Гродзенскім абласным драматычным тэатры (1947—73). Выканаўца характарных роляў. Сярод лепшых — Ульяна («Бацькаўшчына» К. Чорнага), Паліна («Трыбунал» А. Макаёнка), Соф'я («Шануй бацьку свайго» В. Лаўрэнцьева), Кабаніха («Навальніца» А. Астроўскага), Васіліса, Прытыкіна

(«На дне», «Варвары» М. Горкага), Юстына («Юстына» Х. Вуалійокі), Люсі Купер («Саступі месца заўтрашняму дню» В. Дэльмар). Узнагароджана ордэнам «Знак пашаны».

●

10 лютага — 70 гадоў з дня нараджэння Яўгена Аляксандравіча КАРНАВУХАВА (1917—1984), рускага савецкага акцёра, народнага артыста БССР (1955).

Яўген Аляксандравіч нарадзіўся у вёсцы Масева Пскоўскага раёна. Скончыў Ленінградскі тэатральны інстытут (1939). У Айчынную вайну служыў у Савецкай Арміі. У 1939—41, 1945—64 працаваў у Дзяржаўным рускім драматычным тэатры БССР імя М. Горкага. З 1964 у Маскоўскім тэатры імя Маякоўскага. Выконваў характарныя ролі, адметныя па сцэнічнаму малюнку. Сярод лепшых — Фердынанд («Каварства і каханне» Ф. Шылера), Тэадора («Сабака на сене» Лопэ дэ Вэга), Тузенбах («Тры сястры» А. Чэхава), Барыс Гадуноў («Цар Фёдар Іаанавіч» А. К. Талстога), Эдмунд («Кароль Лір» В. Шэкспіра), Чаркун («Варвары» М. Горкага), Сміт («Рускае пытанне» К. Сіманава), камандзір карабля («Аптымістычная трагедыя» У. Вішнеўскага), Платонаў («Акіян» А. Штэйна), Траўбэ, Дзянікін («Брэсцкая крэпасць», «Галоўная стаўка» К. Губарэвіча), Эдлай Гамільтан («Дзень нараджэння Тэрэзы» Г. Мдывані).

●

13 лютага — 60 гадоў з дня нараджэння Мікалая Кірылавіча ШЭХАВА, беларускага савецкага артыста балета, народнага артыста БССР (1964).

М. К. Шэхаў нарадзіўся ў в. Казлова-Возера Вяземскага раёна Смаленскай вобласці. Скончыў Беларускае харэаграфічнае вучылішча (1948). З 1944 па 1966 год — саліст Дзяржаўнага тэатра оперы і балета БССР. Партыі, увасобленыя ім на балетнай сцэне, вызначаліся энергічнай манерай выканання, высокай тэхнікай дуэтнага танца, драматычнай выразнасцю. М. К. Шэхаў выканаў партыі Васіля і Міхася («Князь-возера» і «Аповесць пра каханне» В. Залатарова), Андрэя, бацькі Анежкі («Падстаўная нявеста» і «Святло і цені» Г. Вагнера), Конрада («Карсар» Адана), Фоба («Эсмеральда» Пуні), Салора («Баядэрка» Мінкуса), а таксама харэаграфічныя партыі і танцы ў балетных і оперных спектаклях.

●

16 лютага — 70 гадоў з дня нараджэння Фёдара Іванавіча ШМАКАВА, беларускага савецкага акцёра, народнага артыста БССР (1959).

Ф. І. Шмакаў нарадзіўся ў Ленінградзе. Скончыў Ленінградскі тэатральны інстытут (1939). Працаваў у Дзяржаўным рускім тэатры БССР у Магілёве (1939), з 1941 — у Беларускім тэатры імя Я. Коласа (у 1944 у франтавой тэатральнай брыгадзе). Ролі, якія ён выконвае, адзначаюцца дакладнасцю псіхалагічных характарыстык, лаканізмам, дасціпнасцю. Сярод лепшых — Платон («Праўда добра, а шчасце лепш» А. Астроўскага), Акім («Улада цемры» Л. Талстога), Прысыпкін («Клоп» У. Маякоўскага), Васкоў («А досвіткі тут ціхія» паводле Б. Васільева), Несцерка («Несцерка» В. Вольскага), Аксён Каль («Навальніца будзе» паводле Я. Коласа), Лемяшэвіч, Антанюк («Крыніцы», «Снежныя зімы» паводле І. Шамякіна), Гаворка («Выгнанне блудніцы» І. Шамякіна), Каравай («Таблетку пад язык» А. Макаёнка), Альховік («Трывога» А. Петрашкевіча). Выканаў ролю Леніна ў спектаклях «Сям'я» І. Папова, «Вечная крыніца» Д. Зорына, «Шостага ліпеня» М. Шатрова, «Трэцяя, патэтычная» М. Пагодзіна. Лаўрэат Дзяржаўнай прэміі БССР (1968).

●

23 лютага — 60 гадоў з дня нараджэння Ганны Васільеўны АЎДЗЕЕНКІ, беларускай савецкай спявачкі (альт), заслужанай артысткі БССР (1966).

Г. В. Аўдзеенка нарадзілася ў в. Валюкі Хойніцкага раёна. З 1952 года пачала выступаць як салістка Дзяржаўнага народнага хору БССР. У складзе жаночага вакальнага актэта выступала на Усесаюзным і VI Сусветным фестывалях моладзі і студэнтаў у Маскве (1957), за што была адзначана залатымі медалямі і дыпломамі 1-ай ступені. Найбольш ярка паказала сябе як выканаўца палескіх песень, вядома ў рэспубліцы па выступленнях у складзе вакальнага дуэта з М. Адамейкай.

●

23 лютага — 70 гадоў з дня нараджэння Эты (Эдзі) Майсееўны ТЫРМАНД, беларускага савецкага кампазітара.

Э. М. Тырманд нарадзілася ў Варшаве, скончыла харавое аддзяленне Варшаўскай кансерваторыі ў 1938 годзе і Беларускую кансерваторыю па класу фартэпіяна ў 1949 годзе і класу кампазіцыі ў 1952 годзе. З 1939 года (у Вялікую Айчынную вайну ў Фрунзе) займалася ў Мінску выкладчыцкай дзейнасцю, дацэнт Белдзяржкансерваторыі з 1979 года.

У творчасці Э. М. Тырманд аддае перавагу камерным вакальным і інструментальным творам, харавому жанру, музыцы для дзяцей. Асноўныя творы кампазітара — кантата «Я Леніна пяю» (1969), Другі канцэрт для фартэпіяна з аркестрам (1956), санаты для фартэпіяна, альта і фартэпіяна, скрыпкі і фартэпіяна, санаціны, сюіты, таката для фартэпіяна, вакальныя цыклы на вершы Б. Дадзье, М. Танка, Э. Агняцвет, Лоркі, Бёрнса, цыклы хораў на вершы М. Багдановіча і М. Танка, творы для цымбалаў і домры.

ХРОНІКА МАСТАЦКАГА ЖЫЦЦЯ

Мінск

У рамках Усесаюзнага фестывалю народнай творчасці, прысвечанага 70-годдзю Вялікай Кастрычніцкай сацыялістычнай рэвалюцыі, у фае кінатэатра «Партызан» у кастрычніку мінулага года прайшла персанальная выстаўка твораў мастацкага кіраўніка гарадскога народнага клуба-студыі самадзейных мастакоў і майстроў дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва Л. Гандыша. Экспанавалася больш за дваццаць твораў.

●

«У непаўторнае пакаленне майстроў купалаўскага тэатра разам з Глебавым, Платонавым, Уладамірскім, Ржэцкай уваходзіла Ірына Фларыянаўна Ждановіч. Мы добра памятаем іх высокапрафесійнае майстэрства. Наша пакаленне акцёраў працягвае такую ігру. Нам неабходна перадаць яе традыцыі малодшым»,—такімі словамі адкрыў юбілейны вечар народнай артысткі БССР Ірыны Фларыянаўны Ждановіч старшыня прэзідыума праўлення БТА народны артыст БССР Мікалай Яроменка.

14 кастрычніка 1986 года з 80-годдзем з дня нараджэння Ірыну Фларыянаўну віншавалі доктар мастацтвазнаўства прафесар Анатоль Сабалеўскі (ён быў вядучым вечара і расказваў пра творчы шлях актрысы), заслужаны артыст БССР Віктар Лебедзеў, народны мастак СССР Заір Азгур, народная артыстка СССР Аляксандра Клімава, пісьменніца Алена Васілевіч, заслужаная артыстка БССР Алімпіяда Шах-Парон і іншыя. Віталі юбілярку акцёры і работнікі Беларускага дзяржаўнага акадэмічнага тэатра імя Я. Купалы на чале з галоўным рэжысёрам лаўрэатам Дзяржаўнай прэміі СССР, заслужаным дзеячам мастацтваў БССР Валерыем Раеўскім. Народныя артысты БССР Вера Пола і Юрый Ступакоў выканалі ўрывак са спектакля «Рамэо і Джульета» В. Шэкспіра і любімыя рамансы актрысы.

У заключэнне вечара выступіла кавалер двух ордэнаў Леніна, лаўрэат Дзяржаўнай прэміі СССР І. Ф. Ждановіч. Яна шчыра дзякавала ўраду рэспублікі за прысуджэнне ёй Ганаровай граматы Вярхоўнага Савета БССР.

Да юбілею актрысы былі дастасаваны дзве фотавыстаўкі ў фае Рэспубліканскага Дома работнікаў мастацтваў.

П. ГАРДЗІЕНКА.

●

У студзені ў памяшканні Мінскага Дома афіцэраў прайшлі гастролі Ленінградскага ордэна Працоўнага Чырвонага Сцяга драматычнага тэатра імя В. Камісаржэўскай. На суд мінчан і гасцей беларускай сталіцы ленінградцы прадставілі «Уваходзіны ў стары дом» А. Краўцова, «Гняздо глушца» В. Розава, «Прытворшчыкаў» Э. Брагінскага і Э. Разанава. У Мінску адбылася і прэм'ера камедыі А. Галіна «Усходняя трыбуна». Самым маленькім быў адрасаваны спектакль-казка Л. Усцінава «Няўклюдзіна каралеўства».

●

У лістападзе-снежні мінулага года прайшоў кінафестываль «Кіно і час». У праграмы тэматычных паказаў «Два светы—два лады жыцця», «Майстры сусветнага кіно», «Праблемы моладзі Захада», «Фільмы, пра якія спрачаюцца», «Аматарам дэкаратыўнага жанру», «Планета Фантастыка», «...І шчасця ў асабістым жыцці», «Экран смяецца», «Для тых, хто не паспеў паглядзець» і інш. былі ўключаны стужкі з калекцыі Дзяржфільмафонду, лепшыя айчынныя і замежныя фільмы.

●

Творчасць народнага артыста БССР, лаўрэата Дзяржаўных прэмій СССР і БССР Анатоля Васільевіча Багатырова добра вядома аматарам музыкі нашай рэспублікі. Кампазітар плённа працуе ў розных жанрах. Ён аўтар опер «У пушчах Палесся», «Надзея Дурава», кантат «Беларускім партызанам», «Ленінградцы», араторыі «Бітва за Беларусь», вакальных цыклаў на вершы Шэкспіра, Г. Ахматавай, П. Броўкі і іншых твораў. Значнае месца ў творчасці А. Багатырова займае інструментальная, у тым ліку і фартэпіянная музыка.

У вечары фартэпіяннай музыкі А. Багатырова, якія адбыўся ў канцэртнай зале Белдзяржкан-

серваторыі 26 лістапада, прагучалі творы, напісаныя ў розныя гады: вядомая Саната ў 3 частках до мінор, Шэсць п'ес сач. 19 («Эскіз-карціна», «Гавот», «Роздум», «Вальс», «Простая песенька», «Скерца»), Чатыры п'есы сач. 48 («Вясенняя песня», «Эцюд-карціна», «Вальс-капрыс», «Фантастычны танец»), Два экспромты, а таксама апрацоўкі беларускіх народных песень «Церніца» і «Падушачка» і вальс да драмы «Маскарад» М. Лермантава.

Вобразны свет гэтых твораў цікавы і шматгранны. Аўтар творча асэнсоўвае гераічныя старонкі гісторыі беларускага народа, малюе мілыя сэрцу карціны роднай прыроды, увасабляе вобразы, выкліканыя творамі рускай і беларускай класічнай літаратуры. Анатоль Багатыроў сам добра валодае фартэпіяна. На працягу многіх гадоў ён вывучаў тэхнічныя магчымасці гэтага інструмента, і таму фактура яго твораў, напісаных для фартэпіяна,—багатая, шчодрая. Кампазітар удала выкарыстоўвае ўсе рэгістры фартэпіяна, яго тэмбравую разнастайнасць. Фартэпіянныя творы кампазітара выконвалі вядомыя піяністы, такія як А. Клумаў, лаўрэат Міжнароднага конкурсу імя П. Чайкоўскага Э. Міянсараў.

На вечары ў Белдзяржкансерваторыі творы А. Багатырова прагучалі ў выкананні дацэнта БДК Барыса Бергера. Яго інтэрпрэтацыі вызначаліся глыбокім пранікненнем у эмацыянальную сутнасць твораў кампазітара, іх стылявыя асаблівасці. Добры тэхнічны ўзровень піяніста дазволіў яму паспяхова звяртацца да самых віртуозных старонак твораў А. Багатырова.

Т. САЛАЎЁВА.

●

24 кастрычніка ў зале Мінскага музычнага вучылішча імя М. Глінкі адбыўся вялікі канцэрт гасцей з братняй Літвы—камернага хору Літоўскага таварыства сляпых (мастацкі кіраўнік і галоўны дырыжор—народны артыст Літоўскай ССР прафесар Антанас Іазенас). Будучыя музыканты з цікавасцю праслухалі канцэртную праграму, якую склалі творы класікаў рускай, заходнееўрапейскай і літоўскай музыкі (С. Танеева, Баха, Гайдна, М. Чурлёніса і інш.), а таксама літоўскія народныя песні.

Канцэрт вялі дырыжоры Крысціна Бяляўская і Тамара Блажэне.

П. ГАРДЗІЕНКА.

●

6 лістапада Дзяржаўны тэатр музычнай камедыі БССР запрасіў мінчан на прэм'еру аперэты «Сільва» Імрэ Кальмана.

Рэжысёр-пастаноўшчык — В. Цюпа, мастак-пастаноўшчык—У. Жданаў, музычны кіраўнік і дырыжор—А. Лапуноў, балетмайстар—В. Бутрымовіч.

У прэм'ерным паказе «Сільвы» ўдзельнічалі народная артыстка БССР Н. Гайда (Сільва Варэску), Р. Харык (Эдвін), З. Вяржбіцкая (Стасі), А. Кузьмянкоў (Боні), І. Скарабагатава (Ангільда), Г. Казлоў (Леапольд), заслужаны артыст БССР Ю. Лазоўскі (Вільгельм), Р. Курлыкова (Віялета), заслужаны артыст БССР К. Лосеў (Феры), А. Цівуноў (Рансдорф), заслужаны артыст УССР А. Ранцанц (Мікса), С. Шчапаў (Кіс), І. Старавойтаў (Капельдынер).

25 лістапада ўдзельнікі Клуба аматараў аперэты сустрэліся ў рэспубліканскім Доме мастацтваў са стваральнікамі спектакля «Сільва» і паглядзелі ўрыўкі з яго.

На здымку: Сільва—Н. Гайда, Эдвін—Р. Харык.

Фота А. Вайнштэйна.

●

З 16 па 18 лістапада адбыўся злёт-семінар творчай моладзі Мінска і Мінскай вобласці па тэме «Барацьба з пранікненнем буржуазнай культуры ў маладзёжнае асяроддзе і роля творчых работнікаў у гэтай барацьбе». У яго рабоце прынялі ўдзел мастакі В. Альшэўскі, Ф. Янушкевіч, В. Паўлавец, У. Дубавецкі, А. Фінскі; урыўкі са спектакля «Дзед і жораў» паказалі акцёры Дзяржаўнага тэатра лялек БССР; з разнастайнымі праграмамі выступілі акцёры Беларускага дзяржаўнага акадэмічнага тэатра імя Я. Купалы Я. Крыжаноўскі і В. Манаеў, акцёр Дзяржаўнага маладзёжнага тэатра А. Длузскі, тэатра музычнай камедыі А. Кузьмянкоў, студэнты Беларускага дзяржаўнага тэатральна-мастацкага інстытута і Мінскага інстытута культуры, Мінскага музычнага вучылішча, а таксама аркестр ударных інструментаў Дзяржаўнага акадэмічнага Вялікага тэатра оперы і балета БССР. Перад удзельнікамі злёту-семінара выступілі начальнік Упраўлення тэатраў і музычных устаноў Міністэрства культуры БССР У. П. Рылатка, загадчык аддзела прапаганды і агітацыі Мінскага гаркома КП Беларусі Я. Б. Юферава, сакратар Мінскага абласнога камітэта камсамола У. Пікулік.

●

14 снежня Дзяржтэлерадыё БССР упершыню прадставіла ў эфіры стэрэафанічную тэлерадыёперадачу «Прэм'ера песні». Перадача трансліравалася без папярэдняга запісу адначасова па радыё і тэлебачанні. Жыхары Мінска і Мінскай вобласці, якія маюць дома стэрэафанічныя радыёпрыёмнікі, мелі магчымасць глядзець перадачу па тэлевізары і слухаць песню ў стэрэагучанні.

Перадача «Прэм'ера песні» дала магчымасць слухачам запісаць на магнітафоны аркестравае суправаджэнне без вакальнай партыі з тым, каб жадаючыя самі маглі выконваць гэтую песню, маючы прафесійны акампанемент. Гэта было зроблена Дзяржтэлерадыё БССР па прыкладу Усесаюзнай фірмы «Мелодыя», якая нядаўна пачала выпуск серыі пласцінак пад назвай «—1».

У першай стэрэафанічнай тэлерадыёперадачы «Прэм'ера песні» прагучаў твор «Дом, дзе мы нарадзіліся» кампазітара Юрыя Семяня кі на верш Уладзіміра Карызны.

●

У канцы лістапада 1986 года аб'яднанне музычных ансамбляў пры ўпраўленні культуры Мінгарвыканкома правяло VI агляд-конкурс творчых калектываў, у якім удзельнічалі 22 музычныя ансамблі прадпрыемстваў грамадскага харчавання горада.

Пераможцамі агляду-конкурсу журы назвала ансамблі пад кіраўніцтвам І. Сафонава (рэстаран «Каменная кветка»), А. Архіпава (рэстаран «Планета»), А. Пітэрмана (рэстаран «Зялёны луг»). Былі адзначаны таксама праграмы, паказаныя калектывамі пад кіраўніцтвам С. Петракоўскага, А. Шыфрына, Г. Ціханава, С. Таўкунова. Сярод салістаў, названых журы лепшымі,—спевакі Н. Бярнацкая, Л. Куц, А. Пратасевіч, У. Стамаці, артысты-інструменталісты І. Сафонаў і А. Радзюкоў (саксафоны), А. Архіпаў і Б. Бернштэйн (бас-гітара), У. Ткачэнка (гітара), Л. Златкін (клавішныя інструменты), П. Адамовіч (ударныя інструменты).

На здымку: удзельнікі ансамбля пад кіраўніцтвам І. Сафонава (у цэнтры).

Фота А. Дзмітрыева.

●

У Саюзе кампазітараў БССР зрабіліся традыцыйнымі творчыя сустрэчы з прадстаўнікамі культуры братніх рэспублік краіны.

У зале СК БССР адбыўся аўтарскі вечар сябра беларускіх кампазітараў, прапагандыста іх творчасці ўкраінскага кампазітара Багдана Клымчука. У Цярнопалі ён арганізаваў лекторый па музычнаму мастацтву Беларусі. У госці да ўкраінскіх калег прыязджаюць беларускія кампазітары і выканаўцы. Так, нядаўна цярнопальцы слухалі творы Л. Шлег і Р. Суруса. Пра творчасць кампазітара Б. Клымчука расказаў прысутным беларускі кампазітар К. Цесакоў. Б. Клымчук вынес на суд мінчан свае камерныя вакальныя і інструментальныя творы: струнны квартэт, фартэпіянныя мініяцюры, Ронда, вакальныя цыклы. Іх выканалі струнны квартэт СК БССР (заслужаны артыст БССР Ю. Гершовіч, Т. Боднева, В. Баткіна, Л. Мацюкоў), саліст ДАВТа БССР М. Жылюк, заслужаная артыстка БССР Л. Максімава, вучні сярэдняй спецыяльнай музычнай школы пры Белдзяржкансерваторыі.

Творчасць вядомых малдаўскіх кампазітараў заслужанага дзеяча мастацтваў МССР лаўрэата Дзяржаўнай прэміі Малдавіі Сямёна Лунгула, заслужанага дзеяча мастацтваў МССР Уладзіміра Ратару, кампазітара Барыса Дубасарскага знаёма беларускім слухачам. Яны неаднойчы бывалі гасцямі ў Мінску. На гэты раз С. Лунгул прадставіў слухачам вакальны цыкл «Песні Днястра», Капрычыо для фартэпіяна, Дзве навелы для скрыпкі і санаціну «Маскі», У. Ратару—«Вясковыя карцінкі» для флейты, вакальны цыкл і п'есы для фартэпіяна, Б. Дубасарскі—вакальны цыкл на вершы Г. Ахматавай і новую санату для фартэпіяна. Гэтыя творы прагучалі ў выкананні малдаўскіх артыстаў—лаўрэата Усесаюзнага конкурсу імя П. Чайкоўскага М. Шрамко, саліста Малдаўскага дзяржаўнага тэатра оперы і балета І. Квaснюка, артыстаў Р. Масейкі, Н. Баранавай, В. Бівала. Пра творчасць сучасных малдаўскіх кампазітараў расказала кандыдат мастацтвазнаўства Г. Качарава. Па запрашэнню кафедры камернага ансамбля Белдзяржкансерваторыі ў зале Саюза кампазітараў БССР пабывалі заслужаны артыст Літоўскай ССР П. Кунц і заслужаны дзеяч мастацтваў рэспублікі М. Азізбекава, якія выканалі новыя творы сучасных літоўскіх кампазітараў В. Багдонаса і В. Паўшцяліса. Пасля канцэрта адбылася сяброўская гутарка, на якой закраналіся пытанні выканальніцкага майстэрства маладых артыстаў, прапаганды твораў маладых аўтараў, праблемы камернага мастацтва. Прысутныя даведаліся шмат цікавага пра ўдзел літоўскіх музыкантаў у фестывалі Сервантэса ў Мексіцы.

Саюз кампазітараў БССР плануе на працягу 1987 года правесці яшчэ некалькі сустрэч з прадстаўнікамі музычнага мастацтва братніх рэспублік краіны.

Н. ЗАХАРАВА.

●

Прэм'ерай інсцэніроўкі па творах Уладзіміра Караткевіча «Бацькі з магіл цяплом дыхнулі, каб дзецям жыць лягчэй было» адзначыў сваё дваццацігоддзе народны тэатр чытальнікаў «Жывое слова» Мінскага дзяржаўнага педагагічнага інстытута імя А. М. Горкага (мастацкі кіраўнік—Андрэй Каляда).

Па Беларусі

БРЭСЦКАЯ ВОБЛАСЦЬ

У Ястрабельскай школе-інтэрнаце Баранавіцкага раёна адкрылася школьная карцінная галерэя. Гэта падарунак вучням ад абласной арганізацыі Саюза мастакоў БССР. Пачатак экспазіцыі склалі дваццаць шэсць жывапісных твораў, аўтары якіх А. Кожын, К. Максімцаў, І. Рудчык, Л. Доўбуш і інш.

ВІЦЕБСКАЯ ВОБЛАСЦЬ

У жніўні-верасні ў выставачнай зале абласной арганізацыі Саюза мастакоў БССР экспанаваліся творы віцебскіх жывапісцаў М. Драненкі, А. Скавародкі і скульптара Л. Тарабукі,—усё лепшае, што было створана мастакамі за папярэдняе дзесяцігоддзе.

Л. Тарабука. Максім Багдановіч. Гіпс таніраваны, 1985.

З 1977 г. пачаў актыўна творча працаваць выпускнік мастацка-графічнага факультэта ВДПІ імя С. М. Кірава М. Драненка. Мастак звяртаецца да розных жанраў, ужывае ў рабоце разнастайныя матэрыялы і тэхнічныя прыёмы. Пры гэтым ён верны адзінай тэме—апявае хараство роднай зямлі, услаўляе сваіх землякоў. М. Драненка ўважліва вывучае натуру, у партрэтах імкнецца даць дакладную псіхалагічную характарыстыку нашых сучаснікаў, працаўнікоў беларускіх вёсак. Па колераваму вырашэнню цікавыя яго дэкаратыўныя акварэлі.

Іншым шляхам дасягае мастацкай выразнасці А. Скавародка. Яго пейзажы вызначаюцца насычаным, гучным каларытам, абагульненай і прадуманай стылізацыяй натуры. У складзе творчых груп мастак ездзіў на Кольскі паўвостраў, на БАМ, нафтаправод «Дружба». Вынікам гэтых падарожжаў зрабіліся цікавыя творы.

Плённа развівае багатыя традыцыі беларускай пластыкі малады скульптар Л. Тарабука.

М. ГУГНІН.

●

Сярод першых прэм'ер новага сезона ў Беларускім дзяржаўным акадэмічным тэатры імя Я. Коласа—спектакль «Будзьце здаровы» П'ера Шэно ў рэжысуры Дзмітрыя Дзіджыокаса. Мастак—Віктар Лесін. Музычнае афармленне Аляксандра Кохана. Пераклад п'есы з французскай мовы Міколы Гіля. У спектаклі заняты народныя артысты БССР Зінаіда Канапелька, Уладзімір Куляшоў, Яўген Шыпіла і Фёдар Шмакаў, заслужаныя артысты БССР Вольга Петрачкова, Святлана Акружная, Генадзь Дубаў, Барыс Сяўко і Мікалай Цішачкін, акцёры Галіна Букаціна, Рыгор Шацько, Наталля Левашова.

На здымку: сцэна са спектакля.

●

Трагедыю Вільяма Шэкспіра «Рамэо і Джульета» гледачы ўбачылі ў рэжысуры заслужанага дзеяча мастацтваў БССР, лаўрэата прэміі Ленінскага камсамола Беларусі Валерыя Мазынскага. Мастак—Аляксандр Салаўёў. Кампазітар—Аляксандр Рананскі. Пераклад п'есы з англійскай мовы Кандрата Крапівы. Касцюмы Ларысы Рулёвай. Сцэнічны рух у пастаноўцы Уладзіміра Лаўрухіна. Ролі выконваюць народныя артысты БССР Мікалай Цішачкін, Уладзімір Куляшоў, Тадэвуш Кокштыс, Фёдар Шмакаў, Яўген Шыпіла, заслужаныя артысты БССР Георгій Дубаў, Таццяна Мархель, акцёры Мікалай Краснабаеў, Таццяна Ліхачова, Генадзь Гайдук і іншыя.

На здымку: Джульета—Таццяна Ліхачова.

Фота А. Дзмітрыева.

СОДЕРЖАНИЕ

SUMMARY

CONTENU

«ИСКУССТВО БЕЛОРУССИИ», 2 (50), 1987 г.
Ежемесячный общественно-политический и научно-популярный иллюстрированный журнал (на белорусском языке)

Тэхнічны рэдактар **Яніна ВАЖНІК**. Фотакарэспандэнт **Віктар САСНОЎСКІ.**

Матэрыялы, якія дасылаюцца ў рэдакцыю, павінны быць надрукаваны на машынцы праз два інтэрвалы ў двух экземплярах.
Адрас рэдакцыі: 220600, Мінск, Акадэмічная, 15-а. Тэл. 39-59-37, 39-40-86.

Здадзена ў набор 18.12.86. Падпісана да друку 20.01.87. АТ 07528. Фармат 60×90⅛. Высокі друк. Ум. друк. арк. 10. Ум. фарбаадбіткаў 16,0. Ул.-выд. арк. 13,72. Тыраж 2583 экз. Зак. 1296.

Ордэна Працоўнага Чырвонага Сцяга друкарня выдавецтва ЦК КП Беларусі. 220041. Мінск, Ленінскі праспект, 79.

Л. Асецкі. Дрэва міру і сяброўства. З серыі «Мір планеце». Сухая іголка, меццатынта, 1986.